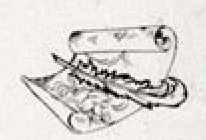
الأعلام من الأدباء والشعراء



عباس محمود العقاد

قطرات من بحر أدبه

إعداد

الشيخ كامل محمد محمد عويضة

دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

الأعلام من الأدباء والشعراء

عباس محمود العقاد

قطرات من بحر أدبه

إعداد
الشيخ كامل محمد محمد عويضة

دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

دار الكتب العلمية بيروت - لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ - تلكس: Nasher 41245 Le
هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٨١٥٥٧٣-٨٦٨٠٥١-٦٠٢١٣٣
فاكس: ٤٧٨١٣٧٣/١٢١٢/٠٠٠ - ٩٦١١/٦٠٢١٣٣/٠٠

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

١ ـ تقديم

ليس من السهل على أي كاتب أو أديب أن يضع للأستاذ الكبير عباس محمود العقاد ترجمة تحتوي زمنه الأدبي، فالعقاد أستاذ وكاتب مناضل، كاتب للغة العربية على مرّ العصور، ولا أستطيع أن أقتحم زمان العقاد لأفتح فيه صفحات كل شيء، فالعقاد مدرسة لا أستطيع حصر ما فيها، إلاّ أنني أجد نفسي فوق جدارها أرتقب بعينٍ خائفة وأسمع بأذن مرتعدة، فحينما أجلس مع الأستاذ «أنيس منصور» وأتصفح سطور كتابه «كانت لنا أيام في صالون العقاد» وكأنه يحكي وأنا أسمع مرة، وأقف مذهولاً مرة، وحائراً مرة، مندهش مرة، أضحك بصوت منخفض، وأبكي بصوت مرتفع، على رحيل أستاذنا الكبير عباس محمود العقاد رحمه الله رحمةً واسعةً، لقد ترك لنا هذا القارىء العالمي تراثاً للأجيال، صفحات لا ينساها الزمن ولا الأجيال، لقد استطاع هذا الكاتب الكبير أن يعلّم نفسه، وأن يملأ عينيه بعلوم الدنيا وآدابها، فقد بدأ أستاذنا حياته الأدبية وهو في التاسعة من عمره، وقيل إنه رغم حداثة سنه، وهو طفل صغير أن يقرأ كتب ومجلات غير مقررة دراسياً. وكان العقاد رحمه

الله يميل إلى الانفراد والعزلة، وليس لأجل عقد نفسية، ولكنها طبيعة ورثها عن والديه، وكان الكتاب خير صديق له، ومع ذلك إنه لم يكن يوماً من الأيام في عزلة عن أحبائه وأصدقائه، وكان رحمه الله مؤمناً بالله إيماناً كاملاً، لا عن وراثة فقط، بل عن شعور وتأمل وتفكير طويل، فقد نشأ في أسرة شديدة التمسك بدينها، وكان إيمان العقاد رحمه الله بالحياة والدين والأدب والأخلاق لا غاية له إلا الكمال.

وهذه قطرات من بحر أدب العقاد أقدمها لأخي القارىء وأختي القارئة، لعلّهما يجدان فيها ما تميل إليه نفوسهم، وأسأل الله القدير أن يتغمّد أستاذنا رحمة واسعة وأن يسكنه فسيح جناته مع الأنبياء والعلماء والشهداء والصديقين. وأن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم يوم لا ظل إلاّ ظلّه.

وكتبه

كامل محمد محمد عويضه

مصر ـ المنصورة

عزبة الشال

ش جامع نصر

الإسلام

٢ ـ ميلاده:

ولد الكاتب الكبير عباس محمود العقاد في مدينة أسوان بمصرنا الغالية يوم ٢٨ من يونيو سنة ١٨٨٩، وكان والده يعمل أميناً للمحفوظات في هذه المدينة الأصيلة. يقول العقاد رحمه الله تعالى: ولقد استفدت الخبرة الواسعة من هذه المدينة التي لو ملكت الأمر لولدت فيها بمشيئتي، لأن المدرسة كانت أشبه بمدارس اليونان القديمة، حيث كنا نتعلم القتال والنظام في المدرسة، إلى جانب أن هذه المدينة كانت ميداناً لمختلف الجنود المصريين والسودانيين والإنجليز أيام حرب الدراويش. وكان العقاد رحمه الله تعالى يرغب في التعليم الزراعي لحبه للطيور والنباتات، وإلى جانب أنها الدراسة الوحيدة التي كانت تقبل الحاصل على الابتدائية.

وقد استطاع العقاد لظروف نشأته بمدينة أسوان السياحية أن يتعلم اللغة الإنجليزية لاختلاطه بالسياح، والخبراء بخزان أسوان، وفي هذه المدينة الجميلة استطاع العقاد أن يملأ عينيه بعلومها وآدابها. وكان العقاد ينظر إلى كبار الزوار بنظرة كسائر الناس، وحينما شب عن الطوق لم يكن يثيره مقابلة العظماء والقادة.

٣ ـ نبذة عن حياته:

قال العقاد: «ولدت في مدينة أسوان، ولي إخوة أشقاء فقد كان والدي متزوجاً قبل والدتي، ثم ماتت زوجته وبعدها تزوج أمي. . . وكبير إخوتي أحمد، وكان يعمل سكرتيراً لمحكمة أسوان، وأخي عبد اللطيف وهو تاجر، ولي شقيقة واحدة، نحبها جميعاً وهي متزوجة تعيش في القاهرة إلى جواري، أما إخوتي غير الأشقاء، فهم جميعاً أكبر مني سناً، وبعضهم يعيش في القاهرة، والبعض الآخر بأسوان.

بدأت حياتي الأدبية وأنا في التاسعة من عمري، وكانت أول قصيدة نظمتها في حياتي هي قصيدة مدح العلوم وقلت فيها:

عِلْـمُ الحِسَـابِ لـه مـزايـا جَمّـةٌ
وبـه يـزيـدُ المـرءُ فـي العِـرفَـانِ
والنحـوُ قنطـرةُ العُلـومِ جَميعهـا
ومُبيـنُ غـامِضَهـا وخَيـر لِسَـانِ
وكـذلـك الجُغـرافيـا هَـادِيـةُ الفَتَـى
لمسَـالـك البلـدان والـوِديـانِ
وإذا عَـرَفْـتَ لسـانَ قـومِ يـا فتَـى
نِلْـتَ الأمَـان بـه وأيّ بيَـانِ

وتدرجت في المدارس، ثم جئت إلى القاهرة للكشف الطبي عندما التحقت بإحدى وظائف الحكومة عام ١٩٠٤، وكان عمري إذ ذاك ١٥ سنة، وكانت وظيفتي في مديرية قنا، ولم تكن اللوائح

تسمح بتثبيتي، لأنني لم أكن قد بلغت سن الرشد ثم نقلت إلى الزقازيق، ثم كنت أول من كتب في الصحف يشكو الظلم الواقع على الموظفين، ثم سئمت وظائف الحكومة، وجئت إلى القاهرة، وعملت بالصحافة، وأخيراً عينت عضواً بمجلس الفنون والآداب.. كما عينت بالمجمع اللغوي.

٤ ـ في المدرسة:

كان العقاد رحمه الله طويل القامة، ورغبة منه في أن يسامي أقرانه فأبى أن يلبس البنطلون القصير كزملائه وأقربائه عند دخوله المدرسة الابتدائية، ورفض أن يضاف إلى اسمه اسم آخر ليس في شهادة الميلاد، وهي أسماء تركية شهيرة مثل حلمي وصبري وحسني وشكري، فلم يجب نداء المعلم ـ وهو دون العاشرة ـ حين دعاه أستاذه وهو في العاشرة باسم عباس حلمي.

وقد قيل أن العقاد رحمه الله رغم حداثة سنة، وهو طفل صغير، كان يقرأ كتب ومجلات غير مقررة دراسياً.

٥ ـ ميله إلى العزلة:

كان العقاد رحمه الله يميل إلى الانفراد والعزلة، ولم يكن ذلك بسبب عقد نفسية، ولكنه ورث طبيعة الانطواء عن والديه، وكان يشغل وحدته بالقراءة والكتابة، ولم يكن يوماً من الأيام في عزلة عن أحبائه وأصدقائه.

يقول العقاد: «وأنا لا أحمل على إنسان إلا إذا اعتقدت أنه

يستحق هذه الحملة، وإذا ما حملت على إنسان، لا أتوسط في حملتي عليه، لأن الشخص الذي يسيء إلى وطنه أو إلى الإنسانية، يجب أن نقاطعه وأن نحمل عليه، وإلا اعتبرناه أحسن من الإنسانية أو الوطن». وكان العقاد رحمه الله يحب الصداقة ويكره العداوة، ولا يعرف التوسط في كليهما.

٦ ـ إيمان العقاد:

كان العقاد رحمه الله مؤمناً بالله إيماناً كاملاً، لا عن وراثة فقط، بل عن شعور وتأمل وتفكير طويل، فقد نشأ في أسرة شديدة التمسك بدينها، وقد نشأ العقاد فوجد أبوه يخرج إلى صلاة الفجر والنّاس نيام، يلتمس الرحمة في مصلّاه إلى ما بعد طلوع الشمس، وكان يقضي والده هذا الوقت من الفجر إلى الشروق في قراءة القرآن والأذكار والاستغفار. وكانت والدته مثل والده تصلي الصلوات الخمس وتطعم المساكين، وتصل الأرحام، وتعطف على الفقراء، وكانت تقام في بيت أخواله «ندوات لقراءة الكتب الدينية» من أحاديث وفقه وتفسير. فكان للوراثة والبيئة شأن فيما عنده من الإيمان والاعتقاد الديني.

أما الإيمان بالحس والشعور، فذلك أن مزاج التدين ومزاج الأدب والفن يلتقيان في الحس والتصوير والشعور بالغيب وعظمة خالق الكون.

وكان إيمان العقاد رحمه الله بالحياة والدين والأدب والأخلاق لا غاية له إلا الكمال!

٧ ـ العقاد والحب:

كان للمرحوم العقاد قصة حب عنيفة، صدم فيها صدمة كبرى، فكتب لمجلة الهلال سلسلة مقالات بعنوان: «مواقف في الحب» وهي التي جمع فيها بعد في كتاب: «سارة» واسم «سارة» مستعار لهذه الفتاة الجميلة، التي كانت كما قيل عنها مثل لون الشهد المصطفى، يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء في مسحة واحدة. ولها عينان جميلتان تخفيان الأسرار ولا تخفيان النزعات، فيهما خطفة الصقر، ودعة الحمامة، وفمها كفم الطفل الرضيع مع ثنايات تخجل العقد النضيض في تناسق وانتظام، ولها ذقن كطرف الكمثرى الصغيرة، واستدارة وجه وبضاضة جسم، وبين وجهها النضير وجسمها الفاتن جيد كأنه الحلية الفنية سبكت لتنسجم بينهما وفقاً لتمام الحسن.

وقد دام الحب بينهما عدة سنوات ثم صدم في حبه، وكانت الصدمة منها، وكان الفراق بينهما، وكان بكاؤه الشديد، وهو يرد إليها ذكرياتها عنده في إحدى حدائق مصر الجديدة، بمشهد من صديق من أخلص أصدقائه، ولم يكن بكاؤه عن أسف عليها، ولكن العقاد كان شديد الحساسية سريع البكاء. وقد أثبتت المراجع العلمية والنفسية أن أقوى الرجال أسرعهم إلى البكاء والتأثر.

ـ وقد قال العقاد بلسانه أنه حب في حياته امرأتين «سارة» و «مي» الأولى وهي سارة وكانت مثالاً للأنوثة الشديدة، والنعومة المتدفقة، وكان لا يشغل بالها إلا الاهتمام بحسنها وأنوثتها، وكانت

امرأة مثقفة.

والمرأة الثانية ـ وهي مي ـ كانت امرأة تنادي بتحرير المرأة وإعطائها حقوقها السياسية، وكانت امرأة مثقفة تحب المناقشة والدفاع عن المرأة، وكان فيها صفات الرجال من حيث أنها جليسة علم وفن وأدب. وقد أحبها العقاد وتحدث عنها في كتابه «سارة» وتحدث عن زيارتها المفاجئة له في مكتبه، وقد انحدرت من عينيها دمعتان، فما تمالك نفسه وتناول يدها، ورفعها إلى فمه يقبلها، ويعيد تقبيلها، فمانعته، ثم استجمعت عزمها وانصرفت وهي تتمتم: «دع يدي ودعني..».

ويقول العقاد: «لو جاءت هذه الزيارة في بداية علاقته بسارة لما كان بعيداً أن تقضي على تلك العلاقة، وأن تصبح سارة عنده اسماً مغموراً في عامة النساء».

٨ ـ منزل العقاد:

يقول عبد العزيز العقاد شقيق الأستاذ العقاد: بدأ العقاد يزور أسوان بسبب مناقشاته الفكرية، وكانت المرة الأولى لزيارته أسوان بعد خمسين عاماً، وعاش في بيته بأسوان بعد أن تنازل أخواته له لحقوقهم الشرعية.

ويتكون بيت العقاد من حجرة النوم ومكتب ـ بالدور الأول، وكان له حجرة بالدور الثاني يرى فيها النيل كله. وكان حينما ينزل أسوان كان ينزل في بيته، وكان يأتي لزيارة أهله في المناسبات، وخاصة عند وفاة أخته فاطمة. وكان من أصدقائه في أسوان.

يقول شقيقه عبد العزيز العقاد: كان العقاد صديق لكل أبناء أسوان، وكانوا يفرحوا فرحاً شديداً عندما يعلموا بقدوم العقاد، ومن أصدقائه المرحوم محمد درويش والمرغني بيومي، وأقاربه من عائلة الشريف، ولفيف من مدرسين مدرسة العقاد، ولفيف من الطلبة، وكان يقابل كل هؤلاء بصدر رحب، وكان يجيب عليهم إجابة شافية ليستفيدوا منه جميعاً.

٩ ـ كيف تنبأ بالموت؟!

يقول طاهر الطناحي: أما الموت فقد كان «العقاد» يكرهه ولا يخشاه، ولم يكن يطمع أن تدوم حياته إلى سن المائة، فقد توفيت والدته في سن الثمانين ووالده دون هذا السن، وقد تنبأ بالموت في حديث بيني وبينه فقال: «إن الابن يأخذ متوسط عمري أبيه وأمه، وقد تنتهي حياتي قبل الثمانين»!

ثم ابتسم وقال: «إذا فاجأني الموت في وقت من الأوقات، فإنني أصافحه ولا أخافه، بقدر ما أخاف المرض، فالمرض ألم مذلّ لا يحتمل، لكن الموت ينهي كل شيء!

«نعم؛ إن الخوف من الموت غريزة حية لا عيب فيها، وإنما العيب أن يتغلب هذا الخوف علينا، ولا نتغلب عليه كما وجب أن نغلبه في موقف الصراع بين الغريزة والضمير، فإن الخضوع له في هذه الحالة ضعف، والضعف شر من الموت، ثم تمثل بأبيات شعر يقول فيها:

سَتَغْـرُبُ شَمْـسُ هَـذَا الْعُمـرِ يـومـاً
ويغمـضُ نـاظـري ليـل الحَمـامِ

فَهَـلْ يَبْشُـرِي إلـى قَبْـرِي خَيَـالٌ
مِـنَ الـدُّنيـا بِـأبنـاءِ الأَنَـامِ
خَلَعْـتُ اسْمِـي عَلَى الـدُّنْيا ورَسْمِـي
فَمَـا أبْكِـي رَحِيلِـي أو مُقَـامِ

ويقول الطناحي: ولما قلت له يوماً: إن بناء جسمك وما أُراه من قوة صحتك ومثابرتك على العمل في الشيخوخة، يبشر بأنك ستصل إلى سن المائة أو تزيد. فماذا يكون شعورك وقتئذ، وما هو الكتاب الذي تؤلفه؟

فأجاب: إنني لا أتمنى أن أصل إلى سن المائة كما يتمناه غيري، وإنما أتمنى أن تنتهي حياتي عندما تنتهي قدرتي على الكتابة والقراءة، ولو كان ذلك غداً. . .

«أما شعوري لو بلغت «المائة» إذا كنت بصحة جيدة، فهو نفس شعوري الآن، ولكن إذا ضعفت صحتي واضمحلت قوتي، فإن شعوري يومئذ سيكون كشعور كل إنسان بالضعف والتعب، وهو شعور مؤلم غير مريح.

«وإذا توافرت لي الصحة ولم تضمحل القوة، وبلغت سن المائة، فإني أؤلف كتاباً أسميه: «تجارب مائة عام» أو «قرن يتكلم». . وأعهد بنشره إليك».

* * *

يقول الطناحي: «وقد كان من أمانيه الكبرى أن يختم حياته

بتأليف كتاب عن «الإمام الغزالي وفلسفته» وعنده مكتبة خاصة عنه بالعربية والإنجليزية، وكان يقرأ له وعنه في الثلاثين سنة الأخيرة قراءة دقيقة ليضع هذا الكتاب، فقد كان يعده أول فيلسوف ومفكر إسلامي، ويرى أنه قدوة للفلاسفة، ومثال سام من التفكير الرفيع، نتعلم منه أن الفلسفة لا تتم بغير قسط من التصوف، لأن التصوف قدرة على نزع النفس من المألوف، وهذه قدرة لا يستغني عنها الفيلسوف المفكر، ولا الفيلسوف الحكيم!».

١٠ ـ مرحلة تعليمية في حياة العقاد:

فضل العقاد الاهتمام بالزراعة لأنه كان محباً للطيور والنباتات، وحينما أراد والده أن يعمل بالوظيفة، وكانت كلية الزراعة الوحيدة التي ترغب بالابتدائية، يقول العقاد: «ولذلك أنا أحببت كلية الزراعة، وبعدما اشتغلت بالوظيفة كما رغب والدي، شعرت أنني لم أتمشى مع الوظائف، وبعد سنة تركت الوظيفة، وعملت في الصحافة».

وكان العقاد يكتب في جريدة الدستور، وكتب العقاد في هذه الجريدة مقالة سياسية ضد الجيش والاحتلال الإنجليزي، وبعدها تلقى صاحب الجريدة إنظار من النائب العام، وأدى هذا المقال إلى أزمة عند الخديوي.

١١ ـ من أقوال الأدباء:

قال نجيب محفوظ: لم يكتب العقاد إلا رواية واحدة ولذلك

فإنّ الشكل الروائي لم يكن له شكل معين.

قال يوسف إدريس: كان العقاد في الشعر كأنه يلقي محاضرة وقيل: هو أحد رواة التجديد، وهو شخصية مرتبة، وهو من جرانيت أسوان ـ الصلابة ـ وحيث الأحداث، وكان مناضل سياسي من الطراز الأول، كما كان مناضل في أدبه.

يقول العقاد: حبي للشعر جعلني أترك الحرية للأدب، وكان يفضل اهتمامه بالزراعة لأنه كان يحب الطيور.

يقول يوسف إدريس صاحب أدب المقال: كان العقاد مفكراً، وكان مشغول جداً بأفكاره عن الأسلوب، وبقدر ما كان مجدداً في شعره، وكان أول ديوان شعر قرأته كان للعقاد، إلاّ أنه لم يكن مجدداً في المقال، لأنه كان يتقمص شخصية أستاذ يلقي محاضرة، يعني أن مقاله كان صعب، ومن وجهة نظري لا يوجد في شكل المقال، بل تكاد تكون مدرسية، ومن عبقرياته يتخذ فيها وضع الأستاذ الذي يعلّم الناس، ولكنه يأخذ موقف المرشّح للقراءة.

ويقول يوسف إدريس أيضاً: العملاق المفروض لا يشعر أنه عملاق، وكان العقاد يعرف أنه عملاق، لأنه كان يسير في طريق كله تعليم عالي، وكان يثبت أنه أكبر من خريجي جامعة الأزهر ودار العلوم. فكان العملاق يتكلم، وكان يتكلم عنهم في العبقريات بحب شديد لتعرفهم.

وقال: الأستاذ العقاد عندما عبّر عن سيّد البشر قال إنه ضرورة كونية لأن الرسالة هي التي بعثت الإنسان والرسالة من السماء.

وقال: إعجابه الشديد بعظمة الفرد أو وقع في هوى أو عظماء عبقرية المسيح، عبقرية الإمام علي بن أبي طالب. وقيل: إن العقاد كان يتغافل عن أخطاء الأبطال، وهذا ما أخذ عليه عند العقاد.

قال نجيب محفوظ: كان العقاد يكتب تراجم شخصية، والترجمة ترجمة شخص يستوجب الاطلاع على البيئة، وملابسات الزمان والمكان. العقاد كان يقرأ تاريخ الشخصية ويأخذ مفتاح منها، وكانت عملية فنية، ويرويها برؤية نظره، ولذلك كانت عبقرياته لها شكل خاص، ويبعدك عن تاريخها وملابستها.

يقول العقاد: لا أكتب عن إنسان إلاّ بيني وبينه نوع من التعاطف.

وقال الدكتور سيد البحراوي: الحقيقة أن الأشكال الروائية كثيرة، شعر غنائي، ومسرحي، وملحمي، وفيه قصة قصيرة، وكل واحد ينجذب إلى ما يعجبه، والعقاد عرف بالشعر، وله دواوين كثيرة، وقصة واحدة، أي أن الشكل الروائي لم ينسجم معه مثل غيره.

وقال عن قصة سارة: هذه الرواية تكشف عن الواقع الاجتماعي في هذه الفترة، وخاصة شاب يعيش في الطبقة الوسطى، وهذا الأمر يوضّح أن الراوي يعطي ما بداخله وشكوكه وتصوراته، وهو قريب، ويعرف بتيار أسلوب الوعي. العنصر الثالث هذا النموذج من المرأة، وكما تعرف عند العقاد أن المرأة متقلبة أو قوية الشخصية وقدّمها العقاد بطريقة سهلة.

قال نجيب محفوظ: سارة واقعة حقيقية، ولكنه وضعها في قالب القصة الخيالية.

يقول الدكتور عبد القادر القط: من الصعب أن تنسب العقاد إلى اتجاه واحد في الشعر من الناحية الفنية لأن حياته الشعرية طالت وتعقدت، ولكن يمكن القول في أول عهده انه كان من دعاة الحركة الوجدانية التي تبين التطور في المجتمع.

وقال محمد إبراهيم أبو سنة: إن العقاد كانت له ثورة على مدرسة الأحياء، وكانت هي الحركة التي تركزت عليه الشعر في العصر الحديث وأدّى إلى الاصطدام بالعقاد نفسه.

قال العقاد: الشعر الحر مهزلة لأنه يتحرر من البحور والقوافي، ومعنى ذلك أنه يتحرر من الشعر.

قال إبراهيم شكري: في ديوان العقاد «عابر سبيل» تجد مفهوم جديد، مفهوم عن الوجدان الإنساني، عناصر في القصيدة الفكرية. وفي ديوانه هذا ـ أصدر قراراته على حركة الشعر، وهي المحافظة على الموسيقى، ومفهوم التجربة الشعرية.

وقال: كان العقاد قارئاً عالمياً، وكان يتابع حركة الشعر في كل العالم، وهو في خواتيم العمر يخشى أن يعطي رخصة التجديد، ويخشى أن يسيء الشباب بدون أصالة.

وقال: أبو زيد الهلالي، وقصة أبو زيد سالم وزنت على وزن الأشعار، وهما رجلين أميين لا يعرفون القراءة ولا الكتابة.

وقال: كان صحيح على حد كبير أنه كان يعتمد على نفس

شفافة رقيقة ـ وكان يلتمس في المرأة هذا الشكل من السكينة والطمأنينة. وكان العقاد قد تأثر بجو طفولته وهي أسوان، وهي الرجولة والشباب، وكان جوهر الحب عند العقاد هو العطاء. فيقول: «إنني في كل كتبي وأنا أتعاطف مع المرأة»، ويقول: «إن الرجل والمرأة جنسين مختلفين لكي يكمل كل منهما الآخر».

وقال الأستاذ يوسف القعيد: العقاد رجل تحدى الظروف والاستجابة في شخصية العقاد.

وقيل: شخصية العقاد شخصية غريبة، وليست سهلة، وفي الحياة الحقيقية حياة العقاد من أحسن النماذج، أو الحلقات التليفزيونية.

وقال أسامة أنور عكاشة: أخطاء الرجل العظيم تكون عظيمة، وكان بداخله فتات رقيق، وكان مع أصدقائه صديق حميم. وسمعت ممن اتصلوا به أنه كان يتمتع بروح سخرية لاذعة، ذوبانه في الحب، وقفاته في البرلمان.

١٢ ـ ثقافته الإنجليزية وفلسفة الشبه بالحيوان:

يقول الكاتب الصحفي الأستاذ أنيس منصور في كتاب «كانت لنا أيام في صالون العقاد»: هل كانت الدهشة هي التي تحرك كل حواسي؟

هل هي الدهشة التي قال عنها أستاذنا أرسطو: إنها بداية

المعرفة؟.. فالإنسان يندهش لِمَ يراه ويسمعه ويحاول أن يفهم، والذي لم يندهش لما يراه ويسمعه، فهو ليس هنا وليس هناك.. إنه غائب في الدنيا.. أو الدنيا غابت عنه.. لم تنته هذه الدهشة في صالون العقاد.. فنحن كل يوم نعطيه عيوننا ليجلوها، وآذاننا وعقولنا وقلوبنا، وننظر ماذا يفعل بها..

تماماً كما يقول أستاذنا الوجودي مارتن هيدجر: فقد كان يصف علاقته بالحقيقة الكونية فيقول «إنها معبودتي»، إنني أركع عند قدميها، وأحني لها رأسي وعقلي وأنتظر ماذا تجود به»..

أحياناً أحس أنني في لحظة تفتيش... فالأيدي تمتد إلى حواسي.. هذه الأيدي تتلمس كل أعماقي.. وتتأكد من استعدادي لهذه الرحلة الطويلة... تماماً كما يمتحن الذين يصعدون الجبال أو يغوصون في الماء... فهي رحلة عقلية وجدانية طويلة عريقة.. ويجب أن نتأكد من سلامة أجهزة الرصد والذاكرة.

هل انشغلت تماماً عن الاستمتاع بكل ما أسمع وأروي، واكتفيت بأن أرصد وأحلل وأدخر؟..

هل كنت في ذلك الحين متفرجاً؟.. نعم.. هل كنت في ذلك ـ في الأربعينات أثناء دراستي في الجامعة ـ حكماً في مباراة ليس لها كأس ولا دوري؟ لا أظن أنني كنت كذلك. فلم أكن قادراً على أن أكون طرفاً في كل القضايا الفلسفية والأدبية والتربوية والسياسية التي كان يخوضها الأستاذ العقاد...

إنما كان يقوم بدور الحكم أناس آخرون أكبر سناً وأكثر تجربة وأقوى علاقة بالأستاذ.. أما الشعور المؤكد الذي لازمني فهو أن

صالون العقاد قد امتلأ بالأحياء والأموات.. وبالأموات أكثر، من عباقرة الفلسفة الإنجليزية والأدب الإنجليزي وبقية الآداب الأخرى. فقد كانت ثقافة الأستاذ إنجليزية. والإنجليزية هي لغته الوحيدة. وإن كان البحث في اللغات يضطره أحياناً إلى قراءة مقارنة لأصول الكلمات. وكانت له طريقة في نطق الكلمات الفرنسية. فهو لا يعرف كيف ينطقها. وكنت لا أجد في ذلك عيباً، فالأجانب لا يعرفون كيف ينطقون لغتنا. وكانت الكلمات الفرنسية التي يعرفها الأستاذ سليمة النطق صحيحة البناء. وكان حريصاً جداً على أن يكون دقيقاً في كل شيء...

وكنت من المتحمسين للفلسفة الألمانية والأدب والموسيقى واللغة...

وامتلأ صالون الأستاذ العقاد بكثير من الحيوانات أيضاً، فهو يجد متعة في أن يقارن بين الحيوانات وبين تلامذته أو أصدقائه الكبار. فكل واحد منهم قد وجد له شبهاً بالحيوانات، ووجد لنفسه أيضاً. هل كان يصف نفسه بأنه الزرافة ذات العنق الطويل؟!.. إن المذكرات القليلة التي كتبتها واحتفظت بها منذ ذلك الوقت لا تجيب عن هذا السؤال.. ولكن أصبح صالون العقاد حديقة حيوان العقاد. وكان كلّما ذكرنا ذلك تعالت ضحكاته. وكان لا بد أن نفعل نحن كذلك ـ أو نجد أنفسنا ضاحكين معه.. هل كنّا صداه؟!.. إن المجاملة تقتضينا ذلك. ولا أظن كلمة «المجاملة» هي الكلمة.. إنما كنا نفعل ذلك دون أن نفكر.

وفي غيابه ـ أي عندما لا نكون في صالون العقاد ـ فقد كنا نجرب لعبة الحيوانات... أي يطلق كل واحد منّا على نفسه وعلى

غيره اسم حيوان. وقد ذهبنا إلى أبعد من ذلك. فأطلقنا على أنفسنا أسماء حيوانات مختلفة في اليوم الواحد... كان يصحو الواحد منا من نومه حماراً، ثم يصبح حصاناً، وبعد ذلك جملاً. وأخيراً خنزيراً.. أو ينهض من نومه حمامة، ثم يصير غراباً، وفي الليل يكون بومة.. أو الإنسان المشتغل بالفلسفة قرد، وبعد أن يتعمق فيها يصير قرداً أعمى، وقبل أن يموت يكون أعمى فقط: حماراً أو حصاناً أو خنزيراً...

وكنا نتذكر عبارة مشهورة تقول: إنني أفضل أن أكون سقراط الفقير على أن أكون المليونير روتشلد الخنزير.. أي أنني أفضل الفلسفة مع الفقر، على الثراء مع الجهل.

ولم يخطر على البال ونحن نصوغ أفكارنا أو نتركها للعقاد يصوغها، أن من الممكن أن يكون الغني فيلسوفاً أيضاً، أو أن تكون للمال فلسفة... ولكنا كنا نرى مع الأستاذ أن الفلسفة هي الثراء.. وإن العقل قد وضعه الله على كتفينا تأكيداً لأن العقل هو أعلى وأغلى من كل شيء.. وذلك درس تعلمناه من الأستاذ: أنه ليس أعظم من الإنسان، وليس أعظم من عقل الإنسان.. وإن الإنسان يستطيع أن يقف في وجه السماء، ويرفض هذا ويقبل ذاك..

وكان الأستاذ العقاد يزلزل وجودنا عندما يغضب من الدنيا فيقول: ما هذا الكون؟ ما هذه الدنيا؟.. أعطني المادة الأولية لهذا الكون وأنا أصنع لك واحداً أفضل منه!

وكنا نتصور أن السقف سوف يقع فوق رؤوسنا.. أو ينهدم

الكون لمثل هذه العبارة التي التقى فيها الغرور والغطرسة وعقدة العجز وضلال الغضب. من الذي يعطي الأستاذ هذه المادة الأولية: طين الكون أو عجينة الكائنات!.. إن الذي لا يجد المادة الأولى التي يصنع منها الكون، لعاجز تماماً عن أن يفعل شيئاً!

وقد خفت حدة مثل هذه العبارات عند الأستاذ يوماً بعد يوم.

١٣ ـ العقاد وعبد الناصر:

وقال: وعندما قامت الثورة المصرية، كان يضيق بكثير مما يقال.. أو مما يقوله الرئيس جمال عبد الناصر بعد ذلك. فيوم الاعتداء على الرئيس عبد الناصر كان يصرخ قائلاً: أنا الذي علمتكم الكرامة ـ وأنا الذي علمتكم العزة.. وكان العقاد يقول: إن شعباً يسمع مثل هذا العبارة ولا يثور عليه ويشنقه في مكانه، لشعب يستحق أن يحكمه ويدوسه بالنعال مثل هذا الرجل... إنه عندما قام بثورته هذه، وجد البيوت والشوارع وملايين الناس والأهرامات.. والجامعات ومئات الألوف من الكتب.. لقد سبقه إلى الوجود كل هؤلاء.. وسبقته إلى القاموس كلمات أخرى غير العزة والكرامة: الغرور والغطرسة.. مثل هذه الغطرسة..

وعندما قرأ الأستاذ العقاد أن السيد كمال الدين حسين أصبح رئيساً للجنة الطاقة الذرية، ضمن وظائف أخرى كثيرة يقوم بها، قال: يا مولانا إن الله لن يحاسبني على ما أفعل.. إذ كيف يحاسبني وقد خلقني في عصر كمال الدين حسين وجمال عبد الناصر؟!

وسمعت من الأستاذ عبارات فيها رائحة الإلحاد وطعم الرفض

وشقاوة اللاعب الذي كلما جاءته الكرة ألقى بها خارج الملعب.. فليس لاعباً ماهراً من جعل الشبكة هي مقاعد المتفرجين...

ولكن العقاد لاعب ماهر، ويعرف الشبكة ويعرف الأهداف، وهو حكم عظيم لأعقد مباريات الفكر الإنساني، ولكنه كان يضيق باللاعبين والمتفرجين وقواعد اللعبة.. غير أن العقاد حتى عندما يعبث كان جاداً.

فاللعب له قواعد وله أصول وله قوانين، فعلى الرغم من أنه لعب، فهو نشاط مدروس، وفلسفة حركية، وكان الأستاذ يلهو جاداً، ويعبث متفلسفاً، وأعتقد أنه كان يضيق بنا أيضاً، وكثيراً ما تصورت نفسي جالساً في مقعده. وأطالع نفس الوجوه.. ثم ما هذه الوجوه؟ إنهم شباب بالقميص والبنطلون.. إنهم مساحات من الألوان البيضاء والصفراء والزرقاء تغطي مقاعد بيته الملون، وتحجب الجدران ذات اللون الأزرق الباهت.. فالرؤوس صغيرة والعيون لامعة.. كأنهم تماثيل نصفية في متحف الشمع... أما العقاد فقد جلس طويلاً... كأنه قد استقر واقفاً على مقعده.. يرفع رأسه ويديه ويحرك عينيه.. ثم يزم شفتيه، إن لم يكن هذا فرقاً، فهو نوع من التعالي.. أو نوع من الارهاق الفكري. فلم يكن أمراً سهلاً أن يظل يحملنا على كتفيه صاعداً هابطاً.. ونحن إن لم نكن جثثاً جامدة، فنحن أحياء لا ينطقون..

١٤ - من تعليقات العقاد:

وقال في «كانت لنا أيام في صالون العقاد»: ولم أكن قد رأيت

طه حسين. وإن كنت قد استمعت إلى بعض محاضراته وقرأت بعض كتبه. وكل ما أتذكره في ذلك الوقت: أن مذاقه مختلف، وأنه إذا كان العقاد يبني بيوته من الإسمنت المسلح في وضح النهار، فإن طه حسين يبنيها من أغصان الشجر عند الغروب، وأحياناً في ضوء القمر..

فالعقاد هو المهندس المعماري، وطه حسين هو الجنايني، ولا أظن أن وقتي قد اتسع في ذلك الوقت لأجنح في وضع الحدود بين هؤلاء العظماء، فإن العظمة تأخذك وتسلبك قدرك على التمييز، إنها مثل الشمس تشعر تحتها بالدفء، وأحياناً تهرب منها إلى الظل، ولكن من الصعب أن تنظر إليها لتراها أوضح، ولم يكن همي في ذلك الوقت أن أرى الشموس أوضح، إنما أن أشعر بالدفء. وكان الأستاذ كصانعي التماثيل يستخدم السكين في تحديد معالم الشخصيات التي يحدثنا عنها.

فكان الأستاذ يقول عن طه حسين: يسمونه عميد الأدب، إنه ليس عميد الأدب، ولكنه عمي الأدب! وكان يقول إن الدكتور محمد حسين هيكل باشا قد اصطدم به في إحدى غرف المجمع اللغوي، فقال له هيكل باشا:

حاسب يا أستاذ. فقال له العقاد: كيف أحاسب وأنا لا أراك؟ وكان الدكتور هيكل قصير القامة!

وكانت له تعليقات كثيرة جارحة، وقد اعتدنا عليها، وكنا نضحك لها فوراً، ونفكر فيها بعد ذلك، مثلاً.. كان يقول: لقد سألني كثير من الناس إن كانت المطربة أم كلثوم ما تزال آنسة، وكان

يجيب: قلت لهم: أنا لا أعرف شخصياً، ولكن كل الذين تزوجوها قالوا إنها كذلك!

وكان يقول: كل إنسان اسمه مرسي أكبر دليل على أن أباه جاهل تماماً.

وقبل أن نسأل الأستاذ: لماذا؟

كان يمضي قائلاً: لأن هذا الأب قد أطلق اسم مرسي على ابنه تيمناً بالشيخ المرسي أبي العباس في الإسكندرية، وهذا الشيخ اسمه المرسي لأنه ولد في مدينة مرسية بالأندلس، وهو الذي اسمه المرسي، أما الذي يسمي ابنه «مرسي» فلأي سبب، إلا أن يكون جاهلاً؟!

١٥ ـ العقاد أستاذ الأدباء في كل عصر:

وقال في صالون العقاد: ولم يكن يشغلني طه حسين في ذلك الوقت إلا من بعيد.. فاسمه نذكره بالإعجاب والتقدير، أو لا بد أن تسبقه هالات من الإعجاب تبدو على الوجه وفي نبرة الصوت، أو تجيء بعد ذكر اسمه، وتكون هذه الهالات ألقاباً صامتة ملونة مثل الألقاب في ذلك الوقت: صاحب المقام الرفيع، أو صاحب المعالي أو صاحب السمو التي تسبق أسماء الوزراء والأمراء.

وكان طه حسين من أصحاب المقام الرفيع في الأدب والفن، ولم يكن الأستاذ من أصحاب هذه الهالات، إنما كانت تسبق اسم

العقاد كلمات أخرى كثيرة لها شكل الدفاع عنه، أولها شكل التحدي به.

كأن نقول مثلاً: ولكن الأستاذ العقاد..

أو: صحيح أن العقاد لم يحصل إلا على الشهادة الابتدائية ولكنه...

أو إن صفحة واحدة في كتاب للعقاد تعادل مئات الصفحات في كتاب لطه حسين، ولكن طه حسين له شعبية وله نفوذ سياسي.. وهو عميد ومدير ووزير، ولم يكن للعقاد شيء من ذلك كله...

أي أن العقاد هو رهن لتحدي أشياء كثيرة في آن واحد: فليس من الضروري أن يكون الأديب أستاذاً جامعياً ليكون شيئاً، وليس من الضروري أن يكون قد سافر إلى أركان الدنيا ليكون عالماً بها، وليس من الضروري أن يكون أعمى أو أعرج ليثير عطف الناس، ويضاف هذا العجز إلى حساب عظمته، لأن الناس يرون أن من الصعب على الأعمى أن يكون شيئاً هاماً، فإذا تعدى هذا العجز وكان شيئاً هاماً، فهو عظيم لأسباب عديدة ـ وهي بعض المعاني المفضلة عند الأستاذ!!...

أذكر أن د. طه حسين قال لي فيما بعد، وآلمني منه ذلك: ما الذي حصل عليه العقاد الذي يعجبك؟.. إنني حصلت على ست دكتوراهات!

وكان العقاد قد مات قبل ذلك بأربعين يوماً.

١٦ ـ إعلان عن كتاب توفيق الحكيم:

وقال: أما توفيق الحكيم فقد اتخذ له في صالون العقاد صورة كاريكاتورية، فكما أن العقاد تمثال للتحدي، وطه حسين صورة كئيبة للمشايخ الذين تعلموا في فرنسا وتسللوا إلى السياسة، فالحكيم شخصية ظريفة فكاهية.. وكانت فكاهات العقاد عن بخل توفيق الحكيم وحرصه على تدبير المال.

وكان الأستاذ يرى أن الحكيم حريص على تثبيت صورته الفكاهية عند الناس، فهو يطيل شعره وهو يرتدي البيريه، ويؤكد العقاد أنه أول من لبس البيريه وخلعه، ولكن الحكيم قد استعار منه، وكان الحكيم يمسك العصا في يده، وقد عرفت من الحكيم بعد ذلك: إن سبب اعتماده على العصا أنها تجعل خطواته منتظمة، وهو يريدها منتظمة حتى لا ترتفع درجة حرارته فيسخن ويعرق، وهو يخاف من ذلك كله.

ثم إن الصحف في ذلك الوقت قد نشرت للأستاذ الحكيم صورة مع حمارة.. هذه الصورة نشرتها مجلة «الاثنين».. وتبارى الكتاب في التعليق على هذه الصورة:

قال العقاد تعليقاً على هذه الصورة: يا حمارة الحكيم اذهبي إلى حماره..

وقال كامل الشناوي: هذا إعلان عن كتاب توفيق الحكيم الجديد.

وكتب مصطفى أمين: اختبر ذكاءك أيهما توفيق الحكيم؟!

١٧ ـ العقاد ومحمد عبد الوهاب:

كان العقاد رحمه الله يرى في الموسيقى والغناء ما لم نكن نفهمه بوضوح. فهو يرى أن الأستاذ محمد عبد الوهاب له صوت جميل وأداء جميل أيضاً، ولكن محمد عبد الوهاب لم يتغير، فجميع ألحانه متشابهة، والفرق بين اللحن الحزين واللحن المرح هو سرعة دوران الأسطوانة في الجراموفون أو الفونوغراف ـ وقد عرف فيما بعد سر غضب الأستاذ على الموسيقار محمد عبد الوهاب، فقد امتنع عبد الوهاب أن يغني للعقاد واحدة من قصائده، بينما كانت السيدة نادرة هي الوحيدة التي غنت له.

١٨ ـ المنفلوطي والاشتراكية:

قال الأستاذ العقاد: استمعنا إلى البرنامج العام لإذاعة القاهرة مساء يوم الأحد (١٦/٩/١٩٦٢) إلى حديث عن كتاب «المنفلوطي الأديب الاشتراكي» قال فيه المتحدث إن المنفلوطي لم يعرف الاشتراكية بالمعنى الذي انتهت إليه الآن.. ويرجع السبب إلى أن ثقافة المنفلوطي أزهرية إسلامية، وهذا يعني أن الاشتراكية بوجه عام أو الاشتراكية بمعناها العلمي الآن مذهب غريب عن الإسلام. فهل يتفق هذا مع ما نقرأه من أن الإسلام دين الاشتراكية؟.. أرجو جواباً شافياً في يومياتكم على

صفحات الأخبار..»[1].

إن الاشتراكية قد وجدت قبل أن يوجد اسم الاشتراكية. وقد وجد اسم الاشتراكية قبل أن يوجد اسم الاشتراكية العلمية. وأول من سمى مذهبه باسم الاشتراكية العلمية هو كارل ماركس، ولم يكن من العلماء بمعنى العلم المصطلح عليه في عصرنا، وهو الـ (ساينس) Science.. لأن الموضوع الذي نال به شهادة الدكتوراه بالمراسلة إنما كان بحثاً من بحوث الأدب اليوناني، ولم يكن بحثاً في الكيمياء أو الطبيعة أو الرياضة أو الفلك، ولا بحثاً في الاقتصاد أو الاجتماع على نهج قديم أو حديث.

وليس للاشتراكية مذهب واحد يقال إنه هو وحده المذهب العلمي وما عداه لا يوصف بهذه الوصفة، وإنما الاشتراكية العلمية - على اختلاف المذاهب فيها - هي هي الاشتراكية العلمية التي يمكن تطبيقها بتنظيم رأس المال وإنصاف العمال وتحريم احتكار الثروة العامة، وهذه كلها مبادىء كان يعرفها المنفلوطي وأبناء عصره المطلعون، بين الأزهريين وغير الأزهريين، وليس أكثر من كتاباته التي تندد باحتكار الثروة واستغلال الفقراء والعمال، وله عدا المنشور من مقالاته في هذا الغرض - شعر يقول فيه على لسان العامل:

أقضِي نهارِي مقبلاً مدبراً
كأنِّني الآلة في المعملِ

---

(١) الأخبار: ٣/ ١٠/ ١٩٦٢.

وصاحب المعمل لا يرتضي
منّي بغير الفادح المثقلِ
فإن شكوت النزرَ من أجرهِ
برح بي شتماً ولم يجمل
حتى إذَا عدت إلى منزلي
وجدت سوء العيش في المنزلِ

وقد أكثر من ذلك حتى قال شوقي في رثائه كأنّه يسأله:

من شوّه الدنيا إليك فلم تجد
في الملكِ غير معذبين جياع؟
أبكل عين فيه، أو وجه، ترى
لمحات دمع أو رسوم دماع
لا الفقر بالعبرات خص ولا الغنى
غير الحياة لهن حكم شاع
مازال في الكوخ الوضيع بواعث
منها وفي القصر الرفيع دواعي

وليس في الاشتراكية قاعدة واحدة من قواعدها العامة كانت مجهولة في عصر المنفلوطي، ومن في طبقته الثقافية بين أبناء جيله.

أما التطبيقات الحديثة فتلك هي الاشتراكية العلمية الواقعية، وليس المتحدث الذي أشرتم إليه بقادر على أن يزعم أنه يعرفها جميعاً فضلاً عن معرفتها قبل اليوم بثلاثين أو أربعين سنة، لأن لهذه الاشتراكية ـ أو هذه الاشتراكيات على الأصح ـ عشرين تطبيقاً على الأقل في أنحاء العالم لا يتشابه بينها تطبيقان على نحو واحد، إذ كل

أمة يناسبها نظامها الحكومي وظروفها الاقتصادية وعلاقاتها الخارجية التي لا تناسب أمة غيرها، ولا يزال كل تطبيق من هذه التطبيقات قابلاً للتعديل بين عام وآخر، إلى غير أمد محدود.

وإنما صاحبكم المتحدث المشار إليه كمن يقول له إن طبخ الأطعمة عملية كيماوية، وإن مزج الأصباغ عملية كيماوية، وإن غسل الملابس بالصابون عملية كيماوية، فيصيح بملء شدقيه: ومن أين للأقدمين ذلك وهذه معامل الكيمياء وأدواتها لم تعرف على الطريقة العلمية قبل هذا العصر الأخير؟

عجز عقيم عند هؤلاء العلماء «اللقبيين» يضيعون به الحقيقة في سبيل الاسم، ويجهلون به الجوهر لأنهم ينظرون إلى العرض، ويرفضون من جرائه البضاعة المطلوبة لأنهم يفرزونها بالعناوين على الصناديق، ويوشك العجز أن يخيل إلى هؤلاء أن «اللقب» الذي جعلهم من العلماء كهنوت جديد يخلف الكهنوت القديم في أسوأ عيوبه وهو عيب «البركات الكهنوتية».. فلا يؤذن لرأي أن يكون «علميًّا» بغير رخصة منهم، ولا تحسب الاشتراكية اشتراكية رسمية إن لم تحمل «الدمغة» التي دمغتهم، وهذه آفة من آفات التفكير لا تقل الحاجة إلى التخلص منها في عصرنا هذا عن تلك الحاجة الملحة التي اضطرت الأقدمين إلى الخلاص من كهنوت البركات!

فإذا كانت الاشتراكية عقيدة وغاية، وكانت عقيدتها أن الأمة مسؤولة عن فقرائها وأغنيائها، وأن الغاية منها كف الاستغلال وإنصاف العمال، فالاشتراكية التي آمن بها المنفلوطي مائة في المائة لأن تطبيقاتها العملية كانت مجهولة عنده، إذ كانت تطبيقاتها العملية اليوم ـ ودع الغد وبعد الغد ـ مجهولة عند كثير من الأحياء، وممن

يطبقونها اليوم من يجهل كيف يكون تعديلها بعد عشرة أعوام.

وليس متحدثكم بأهل للغبطة لأنه يجهل الثقافة الأزهرية الإسلامية، فإنه لو عرف منها قراءة القرآن الكريم وحده لعرف قوله تعالى: **﴿ما كان إبراهيم يهوديًا ولا نصرانيًا ولكن كان حنيفاً مسلماً وما كان من المشركين﴾**.

ولا ريب أن «الإسلام» بحروفه العربية لم يكن معروفاً بين العبرانيين أتباع إبراهيم، ولكنه كان مسلماً بعقيدة الدين وغاياته، وهو المطلوب كما كان يقول لنا «العلم» بلسان «معلم» الحساب بعد كتابة الجواب.

١٩ ـ اعرف نفسك:

قال الأستاذ العقاد: «سمعت في إحدى المناقشات بكلية الآداب من أستاذ من ثقات الفلسفة عندنا أن سقراط لم يقل كلمة «اعرف نفسك» المنسوبة إليه وأنه تأكد من ذلك بنفسه من زيارته الأخيرة لليونان، وكان هذا رداً منه على استشهاد باحث جاء ليناقش رسالة له للحصول على دكتوراه الفلسفة. . . فهل لي إذن أن ألجأ إليكم راجياً توضيح هذا الأمر لنا وأن تذكروا لنا هل كان سقراط هو صاحب هذه الكلمة حقًا أو أن الأمر كما يذهب إليه أستاذ الفلسفة بالجامعة. .».

إذا كان مقصد الأستاذ أن الكلمة لم تثبت نسبتها إلى سقراط وحده فهو على حق، لأنها قد نسبت كذلك إلى صولون وفيثاغوراث ونسبها «ديوجين لايرتس» إلى طاليس.

وقد كانت هذه الكلمة «اعرف نفسك» شعار الرب الإغريقي

أبولون في معبد دلفى، وقيل إن سقراط ذهب إلى المعبد ليسأل عن أحكام الناس فقيل له هناك: «اعرف نفسك يا سقراط. فإنك أنت أحكم الناس». ولكن الثابت من محاورات أفلاطون ـ باب المعذرة ـ أن شايرفون صديق سقراط هو الذي ذهب إلى الهيكل وسأل عن أحكم الناس فقيل إنه هو سقراط، وقد جاءت الإشارة في الحوار إلى هذه القصة بعد وفاة شايرفون، ولكن في حياة أخيه الذي أحيل إليه السامع ليستوثق من صحة الرواية بهذا الإسناد.

ومما لا شك فيه أن «معرفة النفس» كانت هي لباب العلم والأخلاق في فلسفة سقراط، فلم يصل إلينا من أقوال الفلاسفة الذين نسبت إليهم الكلمة بحث أتم وأوفى من بحثها في محاورات أفلاطون منسوباً، كما هي عادته، إلى أستاذه سقراط، ولهذا شاع أنه كان أول من نطق بها وجعلها شعاره وهي ولا ريب أقدم تاريخاً من ذلك لأنها سمعت من رب دلفى قبل ميلاد الفيلسوف.

٢٠ ـ ساعة مع زهير[١]:

قال الدكتور طه حسين ـ قلت لصاحبي[٢]: إن ما بقي لنا من شعر زهير هو الذي حفظه الديوان، وقد ذهب أكثره في المدح، وقليل منه في الهجاء، وأقله في الرثاء، وبعضه فيما يعرض من هذه الأحداث التي كانت تدفع البدوي لقول الشعر، ولم يكد يعرض

(١) نشرت بجريدة الجهاد في ٢٠ مارس سنة ١٩٣٥.
(٢) أي عباس محمود العقاد.

زهير فيما حفظ لنا عنه على الأقل بهذا الشعر الخالص الذي لا يريد الشاعر به إلا الغناء، وتصوير ما يضطرب في النفس من خواطر، ويثور فيها من عواطف، هذا الشعر الذي لا يتخذه الشاعر وسيلة إلى غرض من أغراض الحياة، أو عرض من أعراضها المألوفة، وإنما هو غاية في نفسه، لا يقصد الشاعر به إلى غيره، هو يحس ويشعر ويفكر، وهو يريد أن يصور ما يجد من حس وشعور وتفكير، والمعروف من سيرة زهير، إن صح أن نسمي ما حفظته كتب الأدب من أخبار سيرة، أنه كان كثير المدح، انقطع إلى جماعة من أشراف غطفان فاستنفد في مدحهم أكثر ما قال من الشعر، وكان يكتسب بهذا الشعر، وكان يفيد عنه مالاً كثيراً؛ والمعروف كذلك من أمر زهير، فيما يروي الرواة، أنه كان مجوداً، شديد العناية بشعره، يطيل التهيؤ له، والعمل في إنشائه، ثم يطيل النظر فيه، ثم يناله بالحذف والإصلاح حتى يستقيم له، ثم ينشره بعد ذلك ويذيعه في الناس، وما بقي لنا من شعر زهير يصدق هذا المعروف من غطفان، وبمدح هرم بن سنان وقومه خاصة، ونحن حين نقرأ هذا الشعر نحس فيه العمل، ونتبين فيه الصنعة، ولا نشك في أن صاحبه قد تكلّف في إنشائه وتجويده جهداً غير قليل.

ولكن زهيراً مع أنه لم يكد يقصد في شعره إلا إلى المدح والهجاء والرثاء، قد مس فنوناً أخرى من الشعر في مقدمات قصائده، فأحسن مسها، بل عالجها فأحسن علاجها، ووفق فيها لإجادة قلماً أتيحت لغيره من الشعراء الذين عاصروه، لا ينبغي أن نستثني من ذلك إلا أفراداً من الفحول الذين حفظ لنا من شعرهم شيء غير قليل، ولو قد حفظ لنا شعر زهير كله أو أكثره لكان من

الجائز بل من الراجح، أن نقدمه، كما كان يقدّمه أهل الحجاز على الفحول الذين عاصروه وناظروه. وللك أن تختار المذهب الذي نتخذه في الإلمام بما نحب أن نلم به في هذا الحديث من شعر زهير، فأمامك طريقان: إحداهما أن نعمد إلى قصيدة من شعر زهير فنتحدث عنها، ونلم بما طرق فيها من فنون الشعر فنًّا فنًّا، حتى إذا فرغنا منها، عمدنا إلى قصيدة أخرى فذهبنا في العناية بها هذا المذهب.

والأخرى أن نعنى بفنون زهير دون تشدد في الوقوف عند قصائده، لنرى كيف يعالج هذه الفنون في قصائده المختلفة، وهذا المذهب الثاني أحب إلي، فما أظن أنك في حاجة إلى أن أثبت لك أنّ قصيدة زهير مستقيمة، مطردة الأجزاء، تتحقق فيها الوحدة الشعرية على أكمل وجه وأدقه.

قال طه حسين ـ قال صاحبي «أي الأستاذ العقاد»: فأي المذهبين أحببت فإني راض به، مطمئن إليه، فما يعنيني أن تذهب هذا المذهب أو ذاك، أو تسلك هذه الطريقة أو تلك، ما دمنا نقرأ شعراً جميلاً، ونتحدث عما فيه من جمال؛ وأنا أعرف أنك لا ترضى عن مثل هذا النحو من الإهمال والتهاون، لأنه لا يلائم ما ينبغي للدرس العلمي من نظام، ولكن قلت غير مرة، وسأقول لك غير مرة، فيما يظهر: إني تركت الدرس العلمي للجامعة والجامعيين، وآثرت الحرّية المطلقة في الحديث، هذه الحريّة التي لا يقيدها شيء من هذه الأوضاع التي تخلفونها لأنفسكم، وتفرضونها عليها، فتجعل علمكم جافياً خشناً وغليظاً فجّاً، لا أدري كيف تسيغونه أو تجدون فيه لذة ومتاعاً. قلت: فدع الاستطراد هذه المرة، والوثوب

من فكرة إلى فكرة، ومن موضوع إلى موضوع، وقف بنا عند شعر زهير لا نعدوه، وقد أكثرت الكلام في الأسبوع الماضي، وأصبح من حقك أن تستريح، قال: بل أصبح من حقك أن تقول في هذا الأسبوع، فأنت لا تريد لي رحلة، وإنما تريد أن تفرض عليّ الصمت لتستأثر من دوني بالكلام، ولست أدري ما حبك للكلام وتهالكك عليه وأنت تتكلم من غير انقطاع! فقلت: إني أدرك إلى زهير مرة أخرى، ولست أكره أن تقول إذا وجدت ما يدعو إلى القول، أو إذا وجدت ما تقول، فلست مشغوفاً بالكلام، ولا متهالكاً عليه، وما كنت أظن أن ذاكرتك قصيرة إلى هذا الحد، فأنت الذي دفعتني إلى هذا الحديث دفعاً، ولولا تحدّيك وتصديك لما خضنا في هذه الأحاديث. قال: ففي أي فنون الشعر التي طرقها زهير تريد أن نتحدث؟ قلت: إنك لذكي نادر الذكاء، وإنك لتلقي من الأسئلة مالا يحتاج إلى إلقائه رجل يحسن ما يأتي وما يدع؛ إنما ينبغي فيما أظن أن نبدأ بالفن الذي يبدأ زهير به حين يعمد إلى قول الشعر فزهير غزل كغيره من الشعراء إذا أخذ في النظم. قال: إنك لسيىء الخلق منذ اليوم، فما عرفت منك هذه الحدة منذ أخذنا في هذه الأحاديث، وما أظن أن مذاكرتنا لشعر القدماء تستقيم وتتصل إذا مضيت مع حدتك هذه، فأنكرت عليّ كل شيء، ولمتني في كل شيء، وفي غير شيء، ولست أدري كيف يستقيم لصاحب الخلق السيىء، والمزاج الحاد، أن يفهم الغزل أو يذوقه أو يتحدث فيه؟ فرفه على نفسك يا سيدي، وانصرف عن هذا الحديث إلى التدخين، أو إلى شرب القهوة، أو إلى شيء من الرياضة، حتى إذا اطمأنت نفسك، واعتدل مزاجك، أمكن أن نأخذ فيما نحن بسبيله من حديث الشعر، فنقد الغزل محتاج إلى جوّ غير هذا الجو، وإلى استعداد غير

هذا الاستعداد. قلت: إنك لم تقرأ شعر زهير كله فيما يظهر، ولم تر صاحبته ضيقاً بها، زاهداً بها، معرضاً عنها، متمنياً لو استطاع أن يرسلها إلى الشيطان كما يقول الفرنسيون، وأين أنت من هزيمته المشهورة التي يهجو بها نبي عليم والتي يقول فيها:

فلمَّا أنْ تحَمَّلَ آلُ ليْلى
جَرَتْ بيني وبَيْنَهم ظِباءُ
جَرَت سُنُحاً فَقلْتُ لَها أجيزي
نوىً مشْمولَةً فَمَتى اللقاءُ
تحمّلَ أهْلها منها فبانُوا
على آثارِ منْ ذَهَبَ الْعفاءُ
لقدْ طَالَبتها ولِكلِّ شَيْءٍ
وَإنْ طَالَتْ لَجاجتهُ انتِهاءُ

فأنت ترى أن زهيراً ليس أقل مني حظّاً من سوء الخلق، ولا ضيقاً بالغزل وبمن يقال فيهم الغزل قد سافرت صاحبته على غير رضى منه، أو في غير ضرورة إلى السفر، وقد ألحت عليه بالهجر وألح عليها في المطالبة، ولكل شيء أجل، مهما يطل أمره، وتشتد اللجاجة فيه، حتى حسن الخلق، وحسن الخلق مع الأحباء. فإذا أبيح لزهير، أو إذا أباح زهير أن يكون سيىء الخلق مع صاحبته، فقد أبيح لنفسي أن أكون سيىء الخلق معك، وليس إظهار الضجر بطول الهجر، واتصال البعد مقصوراً على زهير، فقد قال فيه غيره من القدماء الذين عاصروه، وما أظنك نسيت قول لبيد:

فَاقطَعْ لُبانَةَ مَن تَعرضَ وَصْلَهُ
وَلَخيْرُ وَاصِلِ خَلَّةٍ صَرَّامُها

وأظنك قد قرأت أول قصيدة دريد بن الصمة التي يقول فيها:

أرثَّ جـديـدُ الْحَبْـلِ مِـنْ أمِّ مَعبـد
بعـاقبـةٍ وَأَخْلَفَـتْ كُـلَّ مـوْعِـدِ
وبَـانَـتْ ولـمْ أحْمَـدْ إليْـكَ لقَـاءَهـا
وَلَـمْ أرْج مِنْهـا رَجعَـةَ الْيَـوْم أو غَـدِ

وضيق امرىء القيس بصاحبته حين امتنعت عليه، وأسرفت في الامتناع، مشهور وأشهر من أن أذكر به:

أفـاطِـمُ مهْـلاً بعـضَ هـذَا التَّـدَلُّـلِ
وإنْ كنْتِ قدْ أزْمَعْتِ صَرْمي فَأَجْمِلي
وإنْ تـكُ قـد سـاءَتـكِ مِنـي خليقـةٌ
فسُلـى ثيـابـي مِـن ثِيـابِـك تَنسـل
أغَـرَّكِ مِنـي أنَّ حُبَّـك قَـاتِلـي
وأنَّـكِ مَهْمَـا تـأْمُـرِي الْقَلْـبَ يَفعـلِ

قال صاحبي: إنك لتذهب اليوم مذهب القدماء تردني عن الاستطراد، ولكنك تمعن فيه، فتدع زهيراً إلى لبيد، ثم إلى دريد، ثم إلى امرىء القيس. ومن يدري! لعلك لو خيلت بينك وبين الاستطراد أن تمضي متنقلاً بين شاعر وشاعر من هؤلاء الذين ضاقوا بصاحباتهم حتى ننسى زهيراً. قلت: ومع ذلك فإن زهيراً لم يكد يظهر هذا الضيق حتى عاد إلى صاحبته، وقد استحضر صورتها، فأثنى عليها في هذه الأبيات التي كان القدماء يعجبون بها إعجاباً شكليًا ـ إن صح التعبير ـ لأنه جمع فيها بين هذه التشبيهات الثلاثة، وإن لم يصور فيها حبًا ولا عاطفة، وذلك حين يقول:

تَنَــازَعَهــا ألمهــا شبهــاً وَدُرُّ النُّـ
ـحــور وَشَــاكَهــتْ فيهــا الظِّبــاءُ
فــأمــا مــا فُــوَيْــقَ العِقــدِ منهــا
فمِــن أَدْمــاءَ مــرْتعهــا الخَــلاءُ
وأمـــا المُقلَتـــانِ فمـــن مهـــاةٍ
ولِلـــدُّرِّ المَـــلاحَـــةُ والنَّقـــاءُ

فهو كما ترى يشبهها بالدر والمها والظباء جملة، ثم يعود إلى تفصيل هذه التشبيهات، فيبين وجوه الشبه فيها تصريحاً لا تلميحاً ولا إشارة، وأنا أكره هذا التكليف، وإن أحبه القدماء وأعجبوا به؛ على أن هذه الصورة التي استحضرها زهير لصاحبته، والتي كانت خليقة أن تزيده لها حبّاً، وبها كلفاً، لم تمنعه من أن يقول:

فَصــرِّم حَبْلهـــا إذ صَـــرَّمتْـــهُ
وَعـــادكَ أن تُـــلاقيهَـــا العـــداء

وليس ضيق زهير بالغزل والحبيبة الملحة في الهجر والبعاد وقفاً على هذه القصيدة، بل نحن نراه في قصيدة أخرى مشهورة هي التي يقول فيها:

صَحَا القلبُ عن سَلْمَى سِنينَ ثمانياً
وأقْفَـرَ مـن سَلْمَـى التعـانيـقُ فـالثقْـلُ
وقـد كنـتُ مـنْ سَلْمَى سِنيـنَ ثمـانيـاً
علـى صبـر أمـرٍ مـا يَمُـرُّ ومـا يخلـو
وكنـتُ إذا مـا جئـتُ يَـوْمـاً لحـاجـةٍ
قَضَـتْ، وأَجَمَّتْ حاجةُ الغدِ ما تَخلو

وَكُـلُّ مُحِـبٍّ أحْـدَثَ النَّـأيُ عِنْـدَهُ
سَلُـوَّ فُـؤَادٍ غيـرَ حُبِّـكِ مـا يَسْلـو

فهو في هذه الأبيات محب يشكو الصدّ والهجر، ويزعم أن قلبه قد صحا، وأنه قد أفاق من هذه اللوعة التي عذبته أعواماً طوالاً.
ولكن انظر إليه كيف عاودته الذكرى فساء لها خلقه، وضاق بها ذرعاً وفرّ منها فراراً:

تَـأوَّبَنـي ذكـرُ الأحبَّـةِ بَعـدمـا
هجعْتُ ودوني قُلَّةُ الحَزْنِ فـالرمْلُ
فـأقسَمـت جَهْداً بـالمنـازِلِ مـنْ مِنـىً
ومـا سُحِقـتْ فيهـا المَقـادِمُ والقَمْـلُ
لأرْتحِلـنْ بـالفجـرْ ثُـمّ لأدْأبَـنْ
إلـى الليْـلِ إلا أن يُعَـرِّجَنـي طِفـلُ

ولا تغضب من ذكر القمل، فإن زهيراً لم يقدر أنك ستقرؤه على ما فيك من ترف ورقة المزاج، ولو قد فعل لآثر على هذه الكلمة البغيضة إليك كلمة أخرى لا تؤذيك؛ ولكن انظر إليه، كيف عاودته ذكرى الحبيبة أثناء الليل بعد أن صحا عن حبها، وبعدت عنه، فضاق ذرعاً بهذه الذكرى، ونهض من مضجعه مقسماً على أن يرتحل مع الصبح، وعلى أن يدأب في السير لا يلوي على شيء، إلا أن تضطره ناقته إلى الوقوف، فقد كانت على وشك أن تلد.

وضيق الخلق هذا بالحب والأحباء، في شعر زهير، يحتاج إلى شيء من التعليل. وأكبر الظن، أن الرجل كان عجلاً حين ينظم قصائد المدح أو قصائد الهجاء، يريد أن ينتهي إلى الفن الذي ينظم

فيه الشعر، ويكره أن يطيل الوقوف عند الديار، أو عند وصف الأحياء، ولعل شيئاً آخر يعلل هذا الضيق؛ وهو كذب الكاذبين على زهير، فالرواة يتحدثون، فيما ينقل عنهم أبو الفرج، أنهم كانوا في دار أمير المؤمنين المهدي بعيساباذ، وقد اجتمع فيها عدة من الرواة والعلماء، بأيام العرب وآدابها وأشعارها ولغاتها، إذ خرج بعض أصحابه ومعه حماد والمفضل جميعاً، وقد بان في وجه حماد الانكسار والغم، وفي وجه المفضل السرور والنشاط، ثم خرج حسين الخادم معهما فقال: يا معشر من حضر من أهل العلم، إن أمير المؤمنين يعلمكم أنه قد وصل حماداً الشاعر بعشرين ألف درهم لجودة شعره، وأبطل روايته لزيادته في أشعار الناس ما ليس منها ووصل المفضل بخمسين ألفاً لصدقه وصحة روايته، فمن أراد أن يسمع شعراً جيداً محدثاً فليسمع من حماد، ومن أراد رواية صحيحة فليأخذها عن المفضل. فسألنا عن السبب، فأخبرنا أن المهدي قال للمفضل لما دعا به وحده: إني رأيت زهير بن أبي سلمى افتتح قصيدته بأن قال:

دَع ذا وَعَدِّ القَولَ في هرم

ولم يتقدم له قبل ذلك قول، فما الذي أمر نفسه بتركه؟ فقال له المفضل: ما سمعت يا أمير المؤمنين في هذا شيئاً، إلا أني توهمته كان يفكر في قول يقوله؛ أو يروّي في أن يقول شعراً فعدل عنه إلى مدح هرم، وقال: «دع ذا» أو كان مفكراً في شيء من شأنه فتركه وقال: دع ذا، أي دع ما أنت فيه من الفكر، وعد القول في هرم، فأمسك عنه. ثم دعا بحماد فسأله عن مثل ما سأل عنه المفضل، فقال: ليس هكذا قال زهير يا أمير المؤمنين. قال: فكيف قال؟

فأنشده:

لِمَنِ الديارُ بقُنَّةِ الحِجْرِ
أَقْوَيْنَ مذ حِجَجٍ ومذ دَهْرِ
لعِبَ الزمانُ بها وغَيَّرها
بَعْدِي سَوافي المُورِ والقَطْرِ
قَفْراً بمُنْدَفَعِ النَّحائِتِ مِنْ
صَفْوَى أُولَاتِ الضالِ والسِّدْر
دَع ذا وعَدِّ القَوْلَ في هَرِمٍ
خيرِ البُداةِ وسيِّدِ الحَضْرِ

قال: فأطرق المهدي ساعة، ثم أقبل على حماد فقال له: قد بلغ أمير المؤمنين عنك خبر لا بد من استحلافك عليه، ثم استحلفه بأيمان البيعة، وكل يمين محرجة ليصدقنه عن كل ما يسأل عنه. فحلف له بما توثق منه. قال له: أصدقني عن حال هذه الأبيات ومن أضافها إلى زهير، فأقر له حينئذ أنه قائلها، فأمر فيه وفي المفضل بما أمر به من شهرة أمرهما وكشفه.

فهذه القصة الظريفة تنبئنا بأن القدماء كانوا يبدأون هذه القصيدة بهذا البيت:

دَع ذا وعَدِّ القَوْلَ في هَرِمٍ

وكان المهدي لا يفهم هذا الابتداء، وكان المفضل يتأوله كما رأيت مقدراً أن الشاعر إنما يريد أن يعدل عما كان يفكر فيه، وجائز أن يكون تأويل المفضل صحيحاً، وجائز أيضاً أن يكون في القصيدة حين أنشأها زهير شعر آخر أضاعه الرواة، وإلى هذا المذهب الثاني

ذهب حماد، ولكنه عوض هذا الشعر الذي ضاع فيما ظن بشعر آخر صنعه من عند نفسه، وذهب فيه مذهب زهير في ذكر الديار. فما الذي يمنع أن يكون هذا الغزل الذي يتعجل الشاعر فيه، ويظهر فيه من الضيق ما يظهر مضافاً إليه، مصنوعاً عليه، قد دسه حماد أو أشباه حماد من الرواة، ولا سيما ما جاء في هذه اللامية بعد قوله:

تـــأوَّبنـــي ذِكـــرُ الأَحِبـــةِ بعـــدَمـــا
هَجعْـت ودونـي قُلـةُ الحَـزنِ فـالـرمـلُ

فإن هذين البيتين اللذين أضيفا بعد هذا البيت يظهر فيهما التكلف والتصنع وحب التخلص، والرغبة في وصل ما مضى من الغزل بما هو مقبل من المديح.

قال صاحبي: ما تنفك تلح في بحثك وتحقيقك، وتثقل علينا بنقدك وتمحيصك، فدع عنك هذا، وعد بي إلى شيء من غزل زهير، لا يظهر فيه فساد ولا اضطراب، ولا يدعوك إلى هذا التحقيق والتمحيص.

قلت: فانظر في لاميته الأخرى التي يمدح بها حصن بن حذيفة بن بدر والتي يقول فيها:

صحا القلبُ عن سَلْمَى وَأَقصَرَ باطلهُ
وعُـــرِّي أفـــراسُ الصِّبَـــا وَرَوَاحلُـــه

فأصحاب البيان مشغوفون كما تعلم بهذا البيت، وبالشطر الثاني منه خاصة، لأنه جعل فيه للصبا أفراساً ورواحل كان يركبها حين كان الشباب يواتيه، وحين كانت تتاح له اللذات، ويدفعها إليه

نشاطه ومرحه، فلما أدركته الكبرة، وتقدم به العمر، أقصر عن هذا كله، وعرى أفراس الصبا، وعرى رواحله، وتركها مهملة، لا تعنيه على رواح، ولا على غدو.

ثم انظر إليه كيف يقول بعد ذلك:

وَأَقصَرْتُ عَمـا تَعلمين وسُددتْ
عَلـيَّ سـوى قَصـدِ السَّبيـلِ مَعـادِلـهُ
وقـالَ العَـذارى إنمـا أنـتَ عَمُّنَـا
وكـان الشَّبَـابُ كـالخَلِيـطِ نُـزَايِلُـهُ
فَـأَصْبَحْـنَ مـا يَعـرِفْـنَ إلا خَليقَتـي
وَإلا سَـوَادَ الـرأسِ والشَّيـب شَـامِلُـه

فهو هنا يفسر إعراضه عن اللذة، وإقصاره عن اللهو، وإقباله على الجد، لا رغبة فيه، ولا زهداً في متاع الحياة، بل قصوراً وعجزاً، فهو يذكر الكبر والشيب اللذين يصرفان عنه العذارى، ويطلقان ألسنتهن بهذه الكلمة التي تؤذيه، والتي آذت الأخطل من بعده: «إنما أنت عمنا»، وأظنك تذكر قول الأخطل:

وإذا دَعـونَـكَ عَمَّهُـنَّ فَـإنَّـهُ
نَسَـبٌ يَـزيـدُكَ عنـدَهُـنَّ خَبـالا

ولعلك تذكر قوله أيضاً:

يـا قـاتَـلَ الله وصْلـي الغـانِيـات إذا
أيْقَـنَّ أنـكَ مِمَّـن قـد زهـا الكِبَـرُ
أعْـرضْـنَ لِمـا حَنَـا قَـوْسِـي مـونِّـرهـا
وابيـضَّ بعـد سَـوادِ اللِّمـةِ الشَّعـرُ

مـا يـرْعَـوِيـنَ إلـى داعٍ لحـاجتِـه
وَمـا بهـنَّ إلـى ذي شَيْبَـةٍ وَطَـرُ

على أن زهيراً لم يكد يذكر تقدم سنه، وما اضطر إليه من الجد، حتى حن إلى عهوده الأولى، فذكر الديار، واستأنف قصيدته استئنافاً، كأنه يبتدئها دون أن يقدم بين يديها شعراً. فقال:

لِمَنْ طَلَلٌ كـالْوحي عـافٍ منازِلُهْ
عفـا الـرَّسُّ مِنـهُ فـالـرَّسِيسُ فَعـاقِلهْ

على أنه لا يزيد بهذه الذكرى على أن ينظم أسماء الأماكن التي كان يلقى فيها أحباءه، ويستقبل فيها لهوه ومتاعه. ثم يسرع إلى فن آخر من فنون الشعر هو وصف الصيد، فهو كما ترى صاحب غزل، ولكنه مقتصد فيه، أو معجل عنه، لا يمنحه من وقته وجهده وتفكيره ما ينبغي.

وانظر إليه في قافيته التي يمدح بها هرماً كيف يقول:

إنَّ الخلِيـطَ أَجَـدَّ الْبَيْـن فـانْفَـرَقـا
وعُلِّـقَ الْقلـب مِـن أسمـاءَ مـا عَلِقـا
وفـارقَتْـكَ بِـرَهْـنٍ لا فَكـاكَ لَـهُ
يـومَ الْـوَداعِ فـأَمْسَى الـرَّهْـنُ قَدْ غَلِقـا
وَأَخْلفتْـك ابْنَـةُ الْبَكْـريِّ مـا وَعَـدَت
فـأَصْبَـحَ الْحَبْـلُ مِنْهَـا وَاهِيـاً حلَقـا
قـامَـت تَـراءَى بِـذِي ضـالٍ لتحزُنني
وَلا محـالَـةَ أنْ يشْتـاقَ مـنْ عِشْقَـا

بِجِيـدِ مغـزِلَـةٍ أدمـاء خـاذِلـةٍ
مِـنَ الظِّبَـا تُـرَاعـى شـادِنـاً خَـرِقـا
كـأن ريقَتهـا بَعْـدَ الكـرَى اغْتَبَقَـتْ
مِـنْ طَيِّـب الـراحِ لَمَّـا يَعْـدُ أن عتقَـا
شَـجَّ السُّقـاةُ علـى نَـاجُـودِهـا شَبِمـاً
مِـنْ مـاءِ لينَـةَ لا طَـرْقـاً ولا رنقَـا

فهو في البيت الأول يعرض قصته، وقصته يسيرة في أول الأمر، ولكنها عسيرة أشد العسر بعد ذلك، فأول الأمر خليط قد جد البين فانفرق، وبعد الأمد بينه وبين من كان يألف، ولكن قلبه قد علق من أسماء شيئاً لا سبيل إلى وصفه، ولا إلى تصويره، وإنما هو شيء يعبر عنه هذا التعبير العام المحيط الذي لا يحتمل تصويراً ولا تفصيلاً، لأنه فوق التصوير والتفصيل «وعلق القلب من أسماء ما علقا». ثم انظر إليه في البيت الثاني: كيف يصوّر ارتباطه بأسماء وحرصه عليها، وعجزه عن أن يسلوها، أو يفيق من حبها، انظر إليه كيف يعبر عن هذا كله بهذا النحو اليسير المألوف من الكلام الذي لا يجد أحد فيه مشقة ولا عسراً، وإنما يفهمه الناس جميعاً، ويقدره الناس جميعاً، ولا سيما أهل البادية، فهي قد ارتهنت قلبه ومضت به، وليس من سبيل إلى أن يفك هذا الرهن، ثم هي لم ترتهن قلبه فحسب، ولكنها على ذلك بخيلة تعد ولا تفي، وتمني ولا تحقق الأماني، وترتحل مع ذلك فتقطع الأسباب بينه وبين الأمل في الوفاء بالوعد، أو الانتظار لتحقيق المنى:

وأخلفَتْـكَ ابنـةُ الْبَكْـرِى مـا وعـدتْ
فـأصْبَـح الحَبْـل منهـا واهِنـاً خلَقَـا

وهذه الفتاة ماكرة حقًا، لا رحمة عندها ولا حظ لها من رفق أو إشفاق، إنما هي قاسية أشد القسوة، ظالمة أشد الظلم. ألست ترى إليها مع هذا كله تعرض للشاعر فتتراءى له لتشوقه إليها ولتحزنه لهذا الفراق المونس الذي لا أمل معه من اللقاء؟ فمن رأى مثل هذه الفتاة! من رأى مثل أسماء ابنة البكرى هذه التي تملأ قلب الشاعر حبًا، وترتهن قلبه ارتهاناً لا فكاك له، وترتحل بهذا القلب مونسة من اللقاء، ومن الأمل في اللقاء، ثم هي مع هذا كله ترسل صورتها إلى الشاعر لتعينه وتمنيه وتذيقه ألوان العذاب! وانظر إلى قوله:

ولا محـــالــة أن يَشْتــاق مـــن عِشقــا

على أن الذكرى التي تثيرها هذه الصورة حين تتراءى لزهير فتعذبه وتشقيه، ذكرى مادية خالصة ـ إن صح مثل هذا التعبير ـ فصاحبنا يرى أسماء فيعجب بشكلها ولونها وجيدها الذي يشبه جيد الظبية، ثم إذا أمعن في الذكرى، ذكر ريقها فشبهه بالخمر المتعلقة التي مزجت بالماء النقي البارد العذب، وفي هذه السذاجة البدوية صدقُ نُحبه من زهير، فهو لا يتكلف ولا يغلو، ولا يصف إلى ما يجد. ومن هذا الغزل اليسير الساذج الذي ذهب إليه زهير في هذه القصيدة، وفي غيرها من الشعر، أخذ الشعراء الإسلاميون، والأخطل خاصة، كثيراً من معانيهم التي جودوها وأتقنوها، لأنهم بسطوها بسطاً، وفصلوها تفصيلاً، اتخذوها وسيلة إلى تصوير قلوبهم ونفوسهم، وما يثور فيها من العواطف والأهواء. على حين لم يزد زهير على أن ألم بهذه المعاني إلماماً، وأجملها إجمالاً، كأنه يريد أن يرسم النهج، ويبين الطريق، ويقيم الأعلام للذين سيقتفون أثره من الشعراء المتأخرين.

وانظر إليه وهو يصور بعد ذلك تتبعه لهؤلاء القوم المسافرين، في لفظٍ بدوي جزل عذب متين، وفي معان بدوية ساذجة كل السذاجة، يسيرة كل اليسر:

مـا زلـتُ أرْمقهُـمْ حتـى إذا هَبَطَـتْ
أيـدِي الـركـاب بهِـم مِـنْ زاكِـسٍ فَلَقـا
دانِيـةً مـن شَـرورَى أو قفـا أدم
يَسْعَـى الْحُـداةُ علـى آثـارِهِـمْ حِـزَقـا

فهو يُتبعهم طَرفَه في مسيرهم هذا، وهم يمضون لوجههم، والحداة يتبعونهم، ويدفعونهم جماعات، حتى إذا دنوا من هذه الأماكن التي سماها، وشق عليْه أن يتبعهم بطرْفه، لأنهم أبعد من أن يبلغهم الطرف، ملكه اليأس، واستأثر به الجزع، فانهلت دموعه مرسلة في غير انقطاع.

وهنا يوشك الشاعر أن ينسى حبه وغزله، وأن يشغله عنهما بالوصف والتشبيه، فهو يشبه عينه وهي تسكب الدمع سكباً بدلو تملأ ثم تصب في جدول، وقد شغلته الدلو، وشغلته الأدوات التي تصحبها، وشغلته الناقة التي تستقي بها، وشغله الجدول الذي يصب فيه الماء، وشغلته الضفادع التي تعيش على شاطىء هذا الجدول قلبه وأخلفت موعدها. فزهير محقق إذا وصف، متمم للتشبيه إذا أخذ فيه، وما دام قد عرض له هذا التشبيه، فلا بد من أن يتمه ويستكمله وقد فعل، ولكنه لم ينشىء القصيدة ليتغزل، ولا ليصف، وإنما هو ينشئها ليمدح هرماً، فحسبه أن قال في الغزل ما قال، وأن وصف من نفسه ومن صاحبته ومن حزنه ما وصف، وليمضِ لما

أنشأ القصيدة من أجله، فيأخذ في الثناء على هرم بن سنان، وأنت تستطيع أن تقرأ رائية الأخطل أو غزل الأخطل في رائيته:

خــف القِطيــن فــرَاحــوا مِنــك أوْ بَكُــرا

فسترى أن زهيراً قد كان من أشد الشعراء تأثيراً في شعر هذا الشاعر الإسلامي العظيم.

قال صاحبي: ولكنك استغرقت حديث اليوم كله فيما تسميه غزل زهير، ولم تصل إلى وصفه، ولا إلى مدحه، ولا إلى ما طرق من الفنون غير الوصف والمدح. قلت: وما يمنعنا أن نعود إلى زهير مرة أخرى؟ فنتحدث عن وصفه، وعن مدحه؟ فإني أرى أن زهيراً من أبرع الشعراء في الوصف، وقد أجمع القدماء على أنه من أبرع الشعراء في المدح.

٢١ ـ وقفة راهب وراقصة:

نوعان من الصدمات: واحدة تفتح الرأس، وواحدة تفتح العقل، وقد انفتح رأسي وعقلي، وكان لا بد من اتخاذ قرار يجيب عن هذا السؤال: إلى أين يذهب الذين يدورون حول نيران المعرفة، ويرقصون على طبول الفلاسفة؟!

لم يكن الأستاذ العقاد رجلاً سياسياً، ولا كان طه حسين، إنّما كانا اثنين من المفكرين، لهما اهتمامات سياسية واجتماعية. فقد كانت السياسة ـ ولا تزال ـ امتداد للحياة الشخصية، وتوسعاً في النفوذ، ومسرحاً للقوة. ولذلك يمكن استبعاد كل ما كتبه الأستاذ العقاد في السياسة، وما كتبه طه حسين أيضاً.

ولم يزد ما كتبه الرجلان على الذي كتبه توفيق الحكيم، فتوفيق الحكيم قد اختار لنفسه مكاناً بعيداً عالياً وراح يتأمل في عمق. فإذا أخطأ في تأملاته قيل: إنه يعيش بعيداً عن الناس.. وإذا أصاب الحكيم قيل: طبيعي أن يصيب رجل على هذا القدر العظيم من الموهبة...

أما العقاد فهو أحد المقاتلين، والسياسة أحد مجالاته الفكرية، وكذلك كان طه حسين، وربما كانت لطه حسين عبارات أجرأ وأعنف. ولكن أسلوب طه حسين كان يحميه من النقد، أما العقاد فكان أسلوبه مباشراً، ولذلك كان النقد الموجه إليه مباشراً أيضاً، وطه حسين قال في الأدب ما يستحق عليه السجن، ولو كان العقاد هو الذي قاله لاستباح الناس! فطه حسين أشار إلى أن القرآن الكريم «نص أدبي» يجب أن ندرسه بهذا المعنى، ومن هذا النص نحكم له أو نحكم عليه ـ أعوذ بالله ـ ولكن طه حسين راح يلف ويدور ويطلع وينزل لكي يعلن عن هذا المعنى. ولو كان العقاد هو صاحب هذا الرأي لقاله هكذا:

والقرآن هو قمة البلاغة، وهو نزل في عصر البلغاء والشعراء، ولا بد أنه يرضي أذواقهم، وإن كان قد نزل ليكون باهراً لكل العصور.. ولذلك يجب أن يفسره كل عصر على هواه أو قدر استطاعته.. ولذلك فسوف يختلف معناه عند المسلمين على أيام الرسول، عن معناه عند المسلمين في العصر العباسي. وعند مسلمي اليوم.. الخ.

بل إن العقاد قال هذا المعنى في الصفحة الأولى من كتابه عن

«الله» فقال: إن معنى الألوهية يتغير بتغير العصور والظروف!!

ولذلك كان من المألوف جداً في ندوة الأستاذ عند مناقشة الأحزاب السياسية في مصر أن تتحول المناقشة بسرعة إلى المذاهب المعروفة في فلسفة التاريخ.. وبنفس السرعة نعبر البحر إلى أوروبا ونجدنا جالسين على باب الباستيل وقصور الملوك الفرنسيين والإنجليز.. فإذا عدنا إلى الواقع المصري المعاصر، كان شعورنا بالقرف قد بلغ أقصى درجاته.. فالذي ارتاده العقاد في فلسفة التاريخ يجعلنا ننظر إلى حوادث مصر على أنها عبث أطفال...

٢٢ ـ خواطر حول موضوع مجمع الأحياء:

يقول العقاد عن موضوع رسالة مجمع الأحياء: كتبت هذه الرسالة في النضال بين الأهواء والمبادىء، واستكناه وجه الحكمة التي تبدأ منها وتعود إليها أعمال الناس ومساعيهم في هذه الحياة. وفحواها «إن الخير والشر في هذه الدنيا لا ينفصلان، وأن أشرف ما يعرفه الناس من الحق غيرتهم على ما يعتقدون أنه الحق، وأن الحق الذي نعرفه ونغار عليه غير الحق الذي تتوخاه حركات الكون المتجلية في تاريخ البشر، فليس ما نعتقده حقاً إلا أداة موصلة إلى الحق العميق المكون عنّا والذي يرتسم طرف منه في عقائد الطبائع القوية السليمة. ومهما ..ن من إجحاف هذه العقائد وقسوتها فهي أرحم بالناس من الموت، . الموت كأن لا محالة في خلو الناس من العقائد أفراداً كانوا أو جماعات. وإننا إذا أردنا أن نعرف رحمة

القُوى للسخرة لهذا الوجود فلا نعرفها بالقياس قوانينها إلى القوانين التي نتخيلها ونفترضها ونود أن نجربها في الوجود ولو كان الأمر بيدنا. ولكننا نعرف هذه الرحمة المحجوبة بشيء بيّن واضح: هو اليقين بأن القانون الذي يوضع لبقاء فرد واحد في عصر واحد غير القانون الذي يوضع لبقاء جميع الأمم في جميع العصور، وإننا لو سألنا ساخطاً متمرداً على الكون أي الحكمتين أعم رحمة وأوفر خيراً: الحكمة التي تضع القانون الأول أو الحكمة التي تضع القانون الثاني؟ لما تردد في الجواب. وحينئذ نعلم أن نظاماً ترسمه الحكمة الخالدة لا يمكن أن تكون سعادته وقفاً على مخلوق يولد اليوم ويموت غداً، وإن السعادة المطلقة للفرد معناها الإبادة المطلقة للنوع، وليس أرحم من حكمة تفدي الوجود الإنساني قاطبة بسعادة واحد منه، ولكنها رحمة لا نعلم أي إنسان أحق بظهور آيتها في أعماله وآماله لأننا لا نعلم غايتها، وإذا جهلنا هذه الغاية فنحن لا نجهل حقيقة ثابتة مقررة لا مراء فيها ولا جدال: وهي أنه ليس في العالم فرد أو شعب مهما عظم اقتداره واشتد سعيه وضخمت أهميته وأحكمت تدبيراته يحق له أن يزعم أنه قد صنع في مدته الزائلة ما يؤهله لأن يستوعب غاية الكون الأبدية في غايته الموقوتة، فإذا هو اقتدر وسعى وتأهب ودبّر ثم كان من غاية الكون أن لا تتحقق غايته كما يريدها ويتخيلها فكل ما في الأمر أن غاية الكون أكبر من غاية هذا الفرد أو ذاك الشعب، ومتى تعارضت الغايتان ـ ولا بد أن تتعارضا في حادثة من الحوادث ـ فلا ظلم في تضحية الصغرى منهما لأجل الكبرى، بل الظلم أن يُدرك بمجهود أحد الشعوب ماضيها وحاضرها ومستقبلها. وقد يأسف الإنسان لهذا القضاء أسفاً يقتل نفسه ويغم على عقله ويشل حواسه وطبائعه فيقف حائراً لا

يدري بما ينصح الذين يريد لهم الخير، وقد يرى أن الشر والخير سواء في أداء غاية الوجود وأن فوز الشعب الخامل قد يفضي إلى أسباب هذه الغاية، كما تفضي إليها خيبة الشعب العامل، فكيف ينصح لهذا الشعب أو ذاك بالجد والعمل ولا ينصح له بالتواني والجمود! وكيف يقيس الأعمال بعضها إلى بعض وليس لديه المقياس الذي تقدر به نتائج هذه الأعمال! وماذا يقول وماذا يصنع وكل قول ككل قول، وكل صنع ككل صنع! وهذا أعظم ما يبتلى به العقل من ضروب الحيرة، وربما غله وقيد حركته وأيأسه. ولكن العقول الكبيرة لا تلبث أن تنصل من هذه الحيرة مطمئنة صافية ولن تضيرها شيئاً إذا سلم الجسم من رجة صدمتها. فتعلم أن الظلام الذي كان يغشاها ويلفها في كفن الخيال والتردد ليس هو ظلام العماية المخيمة على أعين الأقدار وإنما هو ظلام ينتهي إليه كل بصر يرمي إلى ما وراء طفاوة النور المفاضة حوله، ويثبت عنده أن ما أعنته من الألم اللاذع إنما هو ألم العجز عن استشفاف حجب المستقبل البعيد لا ألم الكون المتخبط في فوضى ذلك المستقبل، ويعزيه عن هذا العجز أنه لم يؤت العقل ليضبط به أعنة الحوادث ويصرف به مقادير الخلق، ويسيطر على قوانين الأرض والسماء، وليس من الحرمان أن تنقصه هذه القدرة ويعوزه الحكم على أمور لا سلطان له على تصاريفها، ولا بد له بتعديلها. فهو إما أن يعلمها ويقبض على أزمتها ليطمئن ويهدأ. فلعمري ما أعظم الثمن الذي يطلبه من الكون جزاء اطمئنانه وهدوئه! إذ هو ثمن لا يقل عن التحكم في نظامه تحكم الأرباب الخالقين ـ وإما أن يجهلها وهذا قصاراه ومبلغ حقه على الكون فلا يذهب به القلق وراء حده ولا يحسب أن كل مجهول فريسة الجهل وأن كل مخبوء ضائع، وأن

البلاء كل البلاء على من يجيئون بعده أنه جهلهم ولم يشرف عليهم. ولعله بعد ذلك يرتاح إلى هذا الذي كان يحيّره ويضله ونعني به اختلاف الجزاء عن العمل فيأنس فيه أثراً من اللطف بالناس ومدعاة إلى التعادل بين أنصبتهم، لأنهم لو جزموا بفوز كل متفوق في مقدرته وأهبته لما بقي لمن تسد في وجوههم أبواب التفوق أو تحول الحوائل يوماً من الأيام بينهم وبين المقدرة والأهبة سبيل إلى مطمع في الحياة ـ على أن يأس المغبون إذا تمادى به الحزن ولج في الاستسلام لن يحنث من طبائع الناس بواعث الحياة والتجديد ولن يطمس ذلك المعين الفوّار في صدر الإنسان فهو من قديم الزمن ينحسر من جانب ليطغى من جانب آخر ويفيض هنا لينبع هناك. ومهما سلم لهذا المخلوق كيانه وحواؤه وأواصره التي تربطه بالمخلوقات أشباهه فينابيعه معه موفورة، وأصوله فيه مستقلة نامية، بل معه على غير علم منه مبادئه ومصائره، وأسلافه وسلائله، ونعيمه وعذابه، وأصنامه وأربابه، لا يضعفه حملها بل يقويه، ولا يثقل احتواؤها بل ينشطه ويحييه، وما هو بضائره أن يختل حكمه على حكمة الوجود أو يكثر من التأويل في افتراض أوائله وأواخره ما دام ذلك لا يخرجه من قلب هذا الوجود أو ينحيه عن مؤثراته، فليبدأ أول الوجود أي مبدأ ولينته آخره أي منتهى فإنما قلبه هو قلبه وصميمه على تعاقب الأزمان هو صميمه والإنسان عالق بحياته في هذا الصميم لا في أوائله الأزلية ولا في نهاياته الأبدية. فهو أيان عاش أحاط به هذا العالم وحيثما نظرت له عين تحسن أن ترى فُم شيء لها تراه، وأينما وجدت نفس تحسن أن تدرك فم حقائق أمامها تدركها، ولن تظمأ حاجة من حاجات النفس وهذه الموارد باقية. اللهم إلا تلك الحاجة المحكوم عليها بالظمأ الأبدي، والتي تموت

إن رويت: وهي الحاجة إلى الكمال، وبها تتم الحاجات جميعاً، ومن قبلها يجذبنا زمام الغيب القدير - هذه ينابيع الإنسان التي يعول عليها: كلما أضاع أملاً أخرجت له أملاً جديداً. وكأنها خزانة الجدة العجوز تتربص بالأبناء المسرفين حتى يقنطوا ويضيقوا ذرعاً فتفرج أزمهم وتسرّي عنهم وتزودهم بالنصائح الموفقة لهم.

وهذه الجدة العجوز لا نبض لك بأمل وعندك أمل خلافه ولا تفتح لك بابها وأمامك باب سواه، وربما أقنعتك في كل مرة بأنك تحرز الأمل الأخير فلا تكاد تصدق حتى يتبين لك أنها خزانة لا تنفد، وكنز ذو أوان يفتأ يتجدد ولا يتبدد!».

في هذا المعنى وما ذهب مذهبه كتبت هذه الرسالة، ولم أزل منذ دارت في نفسي هذه الخواطر أسمع حجة واحدة هي أكثر ما يورده الناس على فساد نظام الكون وهي مع ذلك أوهن الحجج وأظهرها بطلاناً، وتلك الحجة هي تباين موازين الجزاء وتنزلها على خلاف المقرر المسلم به في عرفهم. فهم يقولون: أما كان العدل يقضي بالتسوية بين الناس في منازلهم وحظوظهم؟؟ أليس من الغبن أن يقتصر الشاب ويؤخر الهرم، وأن يحرم العامل ويُغدق على العاجز، وأن يرتفع الوضيع ويبتذل الكريم؟؟ وإن كان هذا مراد الأقدار أفما كان في وسعها أن ترضي كل مخلوق بنصيبه وتغني كل طالب عما ليس في يده؟؟ وازدادت هذه الشكوى بعد الحرب الكبرى فسُمعت في كل مكان وكان لها فعل عجيب في تغير الأحوال. وستسمع في كل حين ما دام الاختلاف بين الناس فتكون من أقوى دوافع التيار الإنساني - ولشاكون بهذا اللسان لا بداخلهم الريب في عدل شكواهم بيد أنهم ينسبون أن أنانيتهم هي الشاكية

المتلهفة على التغيير وأن ليس العالم هو المفتقر إليه، المتوقف نظامه عليه، وإن أحدهم ليقول في أيام رضاه ما لا يقول في أيام سخطه ويتقلب أمله في حالتي الرضى والسخط فهل يريد أن يتحول العالم معه كلما تحولت به الصروف وتقلبت عليه الآمال؟

يشكون من تفاوت الأعمار والحظوظ وهم إنما تعجبهم من الرجل شجاعته وهمته وجوده لأن الأعمار مجهولة ولن يكون لرجل على رجل فضل بشجاعة أو همة أو جود لو زالت المخاطر من الدنيا وتساوى الناس في الآجال أو أمنوا الموت إلا في وقت معلوم. فإذا أمن الشيب والشبان فهل يرضيهم هذا العدل الذي لا تعيش معه فضيلة، والذي يجعل الإنسان أشبه بالإنسان من اللبنة باللبنة، فتبطل مزايا البأس والذكاء والأريحية والمروءة: لا قائد ولا مقود ولا سيد ولا مسود ولا حاسد ولا محسود ولا تتشعب علوم أو تتنوع صناعات أو تتعدد خصال وأعمال أو تتفرغ أجناس وأديان.

فأي دنيا تكون هذه وأي حياة؟؟ إن هؤلاء الشاكين لو أسند إليهم أمر الكون لحاروا في تصور هيئة غير هيئته ولهدموه قبل أن يؤسسوه لأنهم يحسبون أن العالم إذا احتاج بعض أجزائه إلى متمم من أجزائه الأخرى كان ذلك حجة على نقصه في مجموعه. فتراهم ينكرون الفوضى والفوضى ما يطلبونه ويريدون العدل والعدل ما يتبرمون به. إذ كيف يكون العدل في غير نظام وكيف يكون النظام في غير اختلاف؟؟ أليس قضاءً على الكون بالعدم ألا يختلف جزء منه عن جزء في شيء من الأشياء؟؟ ثم أليس من الجور والخلل أن تتفاوت أجزاؤه في خصائصها وصفاتها وتتساوى في أعمالها ومزاياها؟؟ ومتى علمنا هذا فلنعلم أن من تمام هذا العدل في هذا

النظام أن يسلب الناس الرضى به كما سلبوا التساوي فيه. لأن الرضى عائد بهم إلى التساوي، والتساوي عائد بهم إلى الفاء. ولن يرقى الناس إلا كرهوا التحول وكفوا عن العمل ولن يكف الناس عن العمل إلا تلفوا واضمحلوا. ولنعلم كذلك أن سلامة الأشرار وسوء عقبى الأخيار بعض الأحيان هي قوام الخير في هذه الحياة وإلا فكيف يكون في الأخلاق فضيلة ورذيلة إذا تحقق جزاؤهما في كل عمل وفي كل يوم؟؟ وأي فضيلة هذه التي يحملها صاحبها أولاً فأولاً لينال ثوابها كما يحمل الأجير دفتره يوماً فيوماً وهو على ثقة من قبض أجرته؟؟ أوليس جديراً بالناس إذن أن يحمدوا هذا الخلاف، وإن كانت طبائعهم لتتألم منه على رغمها؟؟ وأن يزداد حمدهم له متى علموا أن هذا الألم هو بغية تطلب لذاتها لا عرض يأتي في طريق ذلك الخلاف المحمود؟ ولست أقول إن هذا الألم قربان على مذبح غرض أسمى من الحياة ولكني أقول إنه قربان الفرد للنوع في سبيل الحياة نفسها. وقد يترقى النوع بهذا القربان أو يقتصر الأمر فيه على التجدد المتكرر، ولكن الحياة وحدها كافية لمن يحيا، ولو لم يتحقق بعدها الكمال المنشود... انظروا إلى الفرق الذي لا حد له بين العدم والوجود! ثم انظروا إلى الفرق الذي لا يحاط به بين الوجود المجرد والحياة الشاعرة الناطقة، انظروا إلى هذا الفرق ما مسافته من الزمان وما عمقه من الإحساس والإدراك، وما حده من الجمال واذكروا أنكم تتمتعون في كل لحظة من لحظات عمركم بالفرق السحيق بين العدم والحياة... اذكروا أن روح الوجود تثب فيكم في كل لحظة من تلكم اللحظات، من هاوية العدم إلى قلب الدنيا النابض الجياش! ويا لها من وثبة... ما أعظمها وأجملها، وما أكبر فرح الناس!!! واذكروا أن أحقر عمل

يأتي به المرء في حياته بينه وبين العدم مسافة لا تُعبَر، وأن من جلائل أعمال الحياة ما يجعل الحياة الحقيرة كالعدم فترى أن الموت أهون عليها من فقده. ولعل أضعف ممن يحتقر الحياة إيماناً بعظمتها أولئك الذين يجعلون بعض الحياة غرضاً لكلها: أولئك الذين يحسبون أنهم إذا قالوا إن غرض الحياة اللذة أو السعادة أو القوة كانوا أبعد عن الهذر ممن يقول إن الغرض من النبات امتصاص زبدة الطين أو اجتذاب ألوان النور. الذين يزعمون أنهم إذا فرقوا بين حياة مرضية في نظرهم وحياة أخرى غير مرضية لا يطالبون بالفرق بين الحياة والموت ـ هؤلاء ضعاف الإيمان بالحياة لأنهم يتجاوزون عنها اكتفاء بعضها ومثلها في ذلك مثل المختلفين على الغرض من تكوّن البحر فيقولون تارة إنه اللآلىء والجواهر وتارة أنه إنشاء السحب، وتلطيف الهواء وتارة أنه التيارات والرياح، وتارة أنه المد والجزر، وتارة أنه نقل السفن عليه والحقيقة بعيدة عن كل هذا وليس البحر بحر الجملة هذه الأغراض أو لواحد منها. وكذلك الحياة لا تحصر أغراضها ولا تدفع بنا إلى الأغراض التي تفهمها عقولنا فمن أراد أن يفهم غرضها فليسألها تجيبه في نفسه لأن السائل هو الجواب بل هو كلمة من لغتها المكتوبة الناطقة بغرضها وعلى قدر ما في هذه الكلمة من المعنى يكون حظ السائل من فهم جواب الحياة فلنفهمها بلغتها ولا نحاول التعبير عنها بلغتنا. وأقرب ما نشبه به تلك اللغة المبدعة أنها وحي ناطق بالمجاز كامن في العقول والقلوب والأرواح والحواس تكتبه بطريقة تصويرية كطريقة المعبرين عن المعاني برموز الكتابة المصورة. فتنبت شجرة لتقول النضرة والنماء، وتنشىء ربيعاً لتقول الحب والرواء، وتسعر حرباً لتقول التنازع على البقاء، بل تبدع كوناً لتقول الله والسماء. أو هي تصور ولا تلقط ونحن نفسر

ولا نقرأ. وقد صورت حقائقها مرة واحدة في كتاب واحد نحن حروفه وكلماته وأرقامه فلا نحاول أن نكون قارئين محيطين بهذا الكتاب وحسبنا منه ما تنطوي من مغزاه.

٢٣ ـ الاختلاف حول شعر العقاد:

يقولون: إن العقاد من أكبر كتاب العربية في جميع العصور، أما شعره فليس في طبقة نثره... وإنْ هو إلا نظم من وحي الفكر والعقل، يفتقر إلى بلاغة نثر العقاد وروائه وقوة تأثيره.. ولو كتب العقاد هذا الشعر نثراً خالصاً، لكان خيراً له وللقراء، ولبلغ من تجويد المعنى والمبنى ما لم يستطع أن يبلغه بالنظم...

فالشعر فطرة، وليس حتماً أن يكون الكاتب البليغ مفطوراً على النثر والشعر معاً. ولا يعيبه أن تقف بلاغته عند النثر، وأن يكون شعره أقل طبقة من نثره. فقلّما اجتمع لأديب في الأدب العربي والآداب الأجنبية تاج الشعر وتاج النثر!..

وفي هذا يقال كلام كثير، لأن الشعر والنثر قد تطورا جيلاً بعد جيل، وبخاصة في عصرنا الذي لم يعد فيه النثر الفني هو ما نعرفه في أدبنا العربي بفنونه المتوارثة.

كذلك الشعر، فقد تطور وتغير حتى أوشك أن يخرج من إهابه العربي، ويستبدل به إهاباً لا بالعربي ولا الأعجمي!!. ولكن التطور في الشعر ـ ونقصّر كلامنا عليه هنا ـ لا ينفي أنَّ للغة العربية طريقة خاصة فيه، تشبه الطريقة الخاصة للموسيقى العربية في أنغامها وإيقاعاتها.. فلا يمكن أن تأتي إلى الأسماع العربية بموسيقى

أوروبية وتقول: اسمعوا موسيقى العرب!!..

كذلك الشعر العربي قديماً وحديثاً، لا يمكن إفراغه من مائيته الخاصة، وعزله عن روائه القومي الذي مزجته بالوجدان العربي عوامل ثقافية وتاريخية عميقة..

وربما كان العقاد قد أخطأ في بداية ولعه بالشعر ونظمه ونشره والدعوة إلى تجديده، لأنه لم يبال بالفرق الدقيق بين معنى الشعر في الوجدان العربي الممتلىء بجماليات اللغة العربية وأسرار بيانها، وبين معنى الشعر الأجنبي بطرائقه المختلفة، وحسبك شاهداً على ذلك أن لغتنا هي اللغة الوحيدة في العالم كله ـ قديمه وحديثه ـ التي تملكت هذه الثروة من الأوزان والبحور المتكاملة التي تشتبك أصولها بتوزينات الألفاظ العربية ذاتها.. ولم يكن من السهل على العقاد أن ينقل الشعر الأوروبي وأجواءه وأوزانه المتواضعة النثرية الإيقاع، إلى القارىء العربي الممتلىء وجدانه بالطريقة العربية الشديدة التميز والتفرد في الشعر، وهي طريقة يعرفها كل من يعرف الشعر العربي.

ولعل العقاد لو امتلأ من بداية أمره بأصول الشعر العربي على مقتضى الفطرة العربية في صياغته. لاستطاع أن يفتح لنفسه باباً عجيباً إلى الشعر الأوروبي. ولكنه كان متعجلاً فاندفع إلى الشعر الأوروبي مباشرة قبل أن يستكمل أداته في الشعر العربي، فلما طلع على الناس بالجديد من الشعر الذي دعا إليه وجعله مذهبه، كان جديده هذا ـ على ما فيه من جهد ـ يفتقر كل الافتقار إلى ما يقربه من الوجدان العربي الذي تطربه مائية الديباجة الشعرية العربية المترقرقة، كما تُطرب المستمع العربي أرباعُ الأصوات في الغناء

العربي. . .

وهكذا جاء شعر العقاد ـ بعد طول نظره في الشعر الأوروبي ومحاولته النسج على منواله ـ مكشوف الثغرات لناقديه، فرأى فيه أصحاب الشعر الكلاسيكي الحديث، نظماً خالياً من رواء الشعر، خاوياً من موسيقاه وطربه. . . ووجد فيه دعاة الشعر الرومانسي، نثراً عقلياً مجدباً من الخيال والعاطفة. .

ثم استدار الزمن وجاء شعراء التفعيلة تقودهم التوجيهات النظرية السياسية والاجتماعية، فكان رأيهم في شعر العقاد أشد تطرفاً من آراء هؤلاء وهؤلاء.

هذا لا ينتقص من جهد العقاد في محاولات تجديد الشعر، فقد فتح الباب، وأرشد إلى الطريق، أو إلى منعطف الطريق على الأقل، وإنّ للعقاد في الأدب العربي لميزاناً راجحاً لا يحتاج أن يزداد رجحاناً بديوان شعرٍ يُوضع إلى جنب كتبه السبعين أو الثمانين. .

ويتصور بعض ناقدي العقاد أنه كان يرى نفسه أميراً للشعراء، قبل رحيل شوقي أو بعد رحيله، ولا دليل عندهم على هذا الذي يتصورونه، وليس في جميع كتابات العقاد دليل عليه، وقد كان جهده منصرفاً دائماً إلى كتاباته النثرية قبل كتاباته الشعرية، ولم ينظم إلا دواوين «خفيفة» بعد أن بايعه طه حسين بإمارة الشعر، ورفع فوق رأسه لواءه في منتصف الثلاثينات. . ولم يكتب العقاد عن هذه «المبايعة» حرفاً واحداً يدل على أنه قد رضي بها أو اعتبرها أكثر من تحية «سياسية» أراد بها طه حسين في ذلك العهد أن يتقرب إلى كتاب «الوفد» الأكبر، لمناسبة التحاق طه حسين بالكتابة في صحف

الوفد بعد طول كتابة في صحف خصوم الوفد الألداء. !

وكان العقاد قد كتب «مقدمة» لأحد دواوين الشاعر عزيز أباظة في أوائل الأربعينات، فأثنى على الشاعر ثناءً جماً، ووصفه بأنه من أحسن شعراء العربية. .

ومعنى هذا أن عزيز أباظة ـ في الشعر ـ كان مُعْتَرَفاً به من العقاد اعترافاً صحيحاً تام الأركان، مع أن عزيز أباظة لم يكن إلا امتداداً للشعر العربي في مرحلته الكلاسيكية. . ولا يخطىء من يصف عزيز أباظة بأنه من تلاميذ شوقي. .

ولقد ناهض العقاد شوقي ـ كما هو معلوم ـ مناهضة قاسية متحاملاً لا يُخفى تحامله، مضطغناً لا يستر ضغنه، فكيف انقلب العقاد يثني على عزيز أباظة وهو شاعر كلاسيكي من مدرسة شوقي؟!. .

السبب في رأينا أن العقاد منذ ترك نظم الشعر، أو اكتفى بالقليل منه، قد تخلص من «عقدة» التجديد على الطريقة الأوروبية التي كان في العشرينيات يدعو إليها مع صديقه إبراهيم عبد القادر المازني، فانفتح للعقاد بعد خلاصة من هذه العقدة رأي متأنٍ معتدل مستقل أقرب إلى الذوق العربي. . وهذا الرأي كان أساس دفاعه في أخريات حياته عن الشعر العربي، وتأليفه كتابه الصغير الحجم، العظيم القدر الذي اختار له اسم «اللغة الشاعرة». . . وفيه استجمع أقوى الحجج للرد على من يرمي الشعر العربي واللغة العربية بشتى الاتهامات الباطلة الجاهلة!».

يقول كمال النجمي: ومن تجاربي الشخصية التي تثبت لي ـ أنا

على الأقل ـ ما أوردته عن خلاص العقاد من عقدته حيال الشعر العربي، أنني تقدمت في سنة ١٩٥١ بديوان شعر إلى مباراة مجمع اللغة العربية التي كانت أعظم المباريات شأناً في ذلك الحين، ولم تكن فيها وساطات ولا محسوبيات ولا ترشيح جهة من الجهات.. وكان العقاد مقرر لجنة الشعر في المجمع، ولم أعرف أنه مقررها إلا بعد أن قدمت ديواني ودخل المباراة.. ولو علمت من قبل لما قدمته لأنني كنت أيامئذ ممتلىء الذهن بأن العقاد عدو لكل شعر ذي ديباجة عربية لأنه يذكّره بشعر شوقي، عدوه القديم...

وتوقعت سقوط ديواني بمجرد وقوعه في يد العقاد، ولكن العقاد حكم له بالنجاح، بل علمت عقب ظهور نتيجة المباراة من صديقنا الدكتور شكري عياد وكان وقتها محرراً بالمجمع ـ أن العقاد قد صَدَّ بعزم محاولةً قام بها «أستاذ الجيل» أحمد لطفي السيد باشا رئيس المجمع، هدفها منح الجائزة للشاعر محمود صادق مؤلف النشيد القومي الرسمي «بلادي.. بلادي فداك دمي».. والملقب بشاعر ثورة ١٩١٩.. وكان هذا الشاعر قد تقدم بديوانه معي ومع عشرة آخرين إلى المباراة، وكنت أصغرهم سناً وأقلهم شهرة، ولكن عدالة العقاد جعلتني أفوز من دونهم بالجائزة الأولى..

أدهشني موقف العقاد، لا من ناحيته الأخلاقية إذ دافع عن إنسان صغير لا يعرفه، فقد كنت أسمع عن قوة أخلاق العقاد، ولكن موقفه أدهشني من ناحيته «الفنية» ـ إن صح التعبير ـ فالشعر الذي قدمته للمجمع لم يكن على مذهب العقاد في الشعر كما طالعناه في كتبه ومقالاته، بل كان أقرب إلى مذهب شوقي والكلاسيكيين الجدد، مع لمسات رومانسية...

منذ ذلك اليوم أخذت أتتبع تطور فكر العقاد في الشعر حتى رأيته متبلوراً آخر الأمر في كتابه «اللغة الشاعرة» فلئن فات العقاد أن يكون كالبحتري أو الشريف الرضي أو شوقي، فما فاته أن يكون هو نفسه بلا زيادة ولا نقصان. . ولقد كان في غنى عن أن يكون واحداً منهم، أو على شاكلتهم، أو وفق مذهب هذا أو مذهب ذاك من الأقدمين والأحدثين.

صحيح أن العقاد ناثراً أكثر منه شاعراً، ولم يكن شعره كِفَاءَ الجهد الذي بذله فيه، ولكن هذا الجهد لم يضع عبثاً. . ولو أن العقاد استقبل من أمره في الشعر ما استدبر، لما أعجزه أن يسد ثغرات الديباجة التي نفذ منها إليه نقاد شعره في الماضي، وينفذون منها إليه في الحاضر، غير مبالين بما في شعره من التطور والتجدد وسعة آفاق الكلام! . .

ولم يكن التوفيق بين تقاليد الشعر العربي الحق وضرورة التجديد، ليعجز هذا الشاعر الذي كان الخلاف حوله وما زال يقتصر على طريقته في نسج الألفاظ، وتحبير البيان، وعموم شكل الشعر وجرسه. . .

وليس في طوق أحد أن يحكم على العقاد أو يحكم له في الشعر حكماً نهائياً. . . ولكن العقاد في حياته وبعد مماته ينطبق عليه قول أبي الطيب المتنبي:

أنامُ ملء جفُوني عنْ شوَاردِهَا
ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختَصمُ

٢٤ ـ مستويات شعر الغزل عند العقاد:

تحتاج النظرية النقدية الحديثة، وملامح الأجناس الأدبية في إطارها، إلى مراجعة بين الحين والحين، في محاولة للوقوف على سمات التطور الذي لحق بمسيرة الأدب العربي خلال القرن الذي نستشرف الآن نهايته، والذي يعد دون شك من أغنى القرون في مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة من القنوات، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة، وألقيت أضواء كثيرة على الماضي ساعدت على اكتشاف جوانب منه، تشبث فريق بها، وتزود آخرون أزاءها، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة من الزمن الآتي أو القادم، وخلع كل ذلك آثاره على النتاج الأدبي تنظيراً وإبداعاً.

ولا شك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التي حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والإبداع معاً ـ على الأقل في النصف الأول من هذا القرن ـ والتي ما تزال تشهد مزيداً من هذا النقاش، وتشهد في إطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحياناً واضحة بين بعض حلقاتها، وتغمض هذه الصلة أو تختفي في حلقات أخرى، بما يعود أثره على ملامح النظرية التي يسعى كل أدب حي نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معاً.

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من إبداع الرواد واحدة من الوسائل التي تعين على الوصول إلى الهدف الذي أشرنا إليه من

خلال محاولة إعادة الفهم والاكتشاف، ومراجعة مقولات استمرت في الأذهان وكادت تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربي الحديث، مع أنها في حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة.

ولعل إنتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة في هذا الإطار، لأنه إنتاج غني على مستوى الكم والكيف وهو كذلك إنتاج مشفوع بتصور نقدي ـ يكاد يصل إلى حد النظرية في مجال الشعر خاصة ـ طرحه صاحبه في مجال الكتابة النثرية، مناقشة لأعمال إبداعية أخرى، أو تأصيلاً لأفكار نظرية، ومن ثم فهذا الإنتاج في ذاته صالح لأن يكون مجالاً لدراسات مقارنة بين التصور النظري والإبداع التطبيقي، ثم إنه إنتاج كان وما يزال مثيراً للنقاش سواء في حياة صاحبه التي اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحياناً، وانتعاش الآراء المتقابلة في مناخ اعتبر موجة مد واعدة في تاريخ الفكر العربي المعاصر، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لآثار الرواد، ولقد كان عام ١٩٨٩ وهو الذكرى المئوية لميلاد كوكبة منهم: العقاد وطه حسين والمازني وميخائيل نعيمة، مناسبة لطرح التساؤلات من جديد.

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التي دارت حول شعر العقاد خاصة، أنها مناقشات لم تخل في كثير من الأحايين من آثار الانتصار له أو عليه، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة «الحكم» على كفة «التحليل» وهما خطوتان من النقد الأدبي، يميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتي التحليل أولاً ويتبعه

الحكم إذا جاء في صوت يشف أكثر مما يصرح.

ولعل من آثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعراً يمثل قمة التجديد، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذي تم في الثلث الأول من هذا القرن على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد «من الأجدى على الناس ألا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر» ويرى آخرون أنه رغم محاربته لمدرسة شوقي ظل يدور في إطارها في النهاية، بل إنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة «ترجمة شيطان» فتضعها بعض الآراء النقدية في صدارة الإنتاج الشعري العربي في أوائل هذا القرن على حين يرى آخرون أنها ليست سوى تجديف صيغ في لغة جافة غامضة.

ونحن لا نريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربي الحديث، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الإنتاج الشعري عند العقاد وهو «شعر الغزل» بحسبانه واحداً من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد، ونعيد قراءة الملامح العامة لهذه التجربة في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم.

كانت تجربة العقاد الشعرية في مجملها حرية بأن تثير كثيراً من التساؤلات لأنها بدت «جديدة» أياً كان معنى الجدة، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة ـ من خلال النظر أو التطبيق ـ ما لم يكن يطرح من قبل أو ما كان يطرح على استحياء، وربما كان السؤال الرئيسي الذي طرحته، هو نفس السؤال الذي شغل به شعراء ونقاد أوروبا في القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة،

تحسست ألوان الإبداع الفني والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة «الفائدة» لا على طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس في جمهوريته، وهو السؤال الذي أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسي لونز يامون الذي تساءل قبل أن ينتهي عمره القصير عام ١٨٧٠ : «لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر؟» وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسي رولاندي ريتفيل في مطلع النصف الثاني من هذا القرن بأنه ما زال سؤالاً وارداً، وتساءل بدوره: «هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً «محاثياً» تحلى به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن يطمح في إضافة شيء، وهل ينبغي أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام في المشكلة الأزلية للمعرفة؟

ويضيف قائلاً: إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها، تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك، نحتفظ بها نحن عادة لكي نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكي ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير، ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيه، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها.

ولعل الفارق الرئيس بين هدف سؤال أفلاطون، وسؤال لونز يامون أن الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش «الفائدة» بينما حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب «المعرفة» هذه القضية العامة

التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوروبيين في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي زادها توهجاً ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم، وزادتها اكتشافات مذهلة في فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨ ـ ١٨٦٣) وبروتنير (١٨٤٩ ـ ١٩٠٦)، ولا شك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصداؤها بين الآداب الفرنسية والإنجليزية والألمانية وتشكل في مجملها ما يمكن أن يسمى «روح الأدب في أوروبا» في القرن التاسع عشر، وهي الروح التي استفاد منها العقاد القارىء النهم للثقافة الأوروبية في شبابه المبكر ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى إعلام الفكر الأوروبي الذين اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة، والتي جمعت في كتب لاحقة، ففي كتاب «ساعات بين الكتب» الذي نشر في القاهرة في جزأين سنة ١٩٢٩، وسنة ١٩٤٥. والذي كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦، وفي هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لإنتاج سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوروبيين من أمثال جوستاف لوبون، وأناتول فرانس وشكسبير ووردزوث واينشتين وبتهوفن وبرنارد شو وبودلير وليونارد دافنشي... الخ. كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم في هذه الفترة المبكرة نسبياً من العمر، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها في شكل مباشر، وتلك كانت إحدى مزاياه، وإنما كانت تنتشر بها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى في التراث العربي كانت بدورها غزيرة، وبآرائه الشخصية التي تجعل هذه القراءات تؤول إليه

وتختلط بنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم، وفقاً لعبارات العقاد المشهورة في التشبيه الشعري في الديوان ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظري في الشعر قدمه في مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه. وحظي هذا التصور باهتمام كبير في دارسيه وناقديه، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا في أقل الحدود التي تساعد على فهم أوضح للقصيدة الغزلية عند العقاد، ولا شك أن أشهر دعائم النظرية وهو في الوقت نفسه أكثرها التصاقاً بما نحن بصدده، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيراً عن ذات متميزة للشاعر، لا تتشابه مع غيرها من ذوات الشعراء لمجرد تشابه النتاج الشعري في الأوزان والقوافي والمعجم والصور، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره في مصر، أنه لا يرى بينهم «تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين. . ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة وعنوان أو لكل منهم شاعرية مميزة».

وهو يحدد في موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم «إنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة). . . وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية الشخصية وشاعر الحرية القومية فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير

عن ذات نفسه، والإعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة، ففي بادىء الأمر تسري دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان في هذه الفترة وإذ تراهم في روح شعرهم المجمل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير... حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة... فيتفاوت الشعراء في الأذواق والموضوعات وطرائق التناول والإحساس بالطبيعة والحياة، فترى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شيء من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف عن سائر المرايا في التصوير والتلوين».

ولا شك أن هذا المبدأ يمثل محوراً رئيسياً في نظرية العقاد الشعرية كلها سواء في كتاباته النقدية، أو في دراساته التطبيقية على شعراء آخرين، أو في إبداعه الشعري الذي حاول فيه أن يكون شاعراً «ذاتياً» يرسم شعره صورة لعالمه الخاص، في مقابل نموذج الشاعر «الغيري» الذي كان شوقي يمثل نموذجه الأمثل في هذا العصر، وهو النموذج الذي كان هدفاً مباشراً لحملات العقاد النقدية في فترة ممتدة من حياته.

ومن خلال مفهوم «العالم الخاص» للشاعر، الذي كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوروبيين من دعاة الروح الجديدة في الأدب، إلى أن يساعد الشعر في اكتشاف الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن إسهام العلم في هذا المجال، وأن يساعد، من بعض الزوايا، على تجسيد مبادىء الثورة الاجتماعية التي كانت الثورة

الفرنسية قد شغلت بها أوروبا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبي من الطوفان السياسي والاجتماعي الذي أتت به هذه الثورة ومن ثم فلا غرابة في أن يعود بعض ناقدي العقاد بجذور اتجاهه هذا ـ كلياً أو جزئياً ـ إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الإنجليز، وعلى نحو خاص عند وردزوورث أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل في مختارات «فرانسيس بالجريف» من الشعر الإنجليزي والتي سماها «الكنز الذهبي» وكانت «مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصي، ولم يفسح فيها جامعها مجالاً للشعر الموضوعي» وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات في الموضوعات الشعرية عند العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التي عرفها ديوان الشعر العربي قبله أو عرفها معاصروه، وكان من الطبيعي أن تضمر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي، أو الوطني بالمعنى المباشر والموضوعات الاحتفالية (وإن كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى في دواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظري مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيباً وإنما العيب في التقليد) وكان من الطبيعي في مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً وأن يكون شيوعها عند الشعراء الآخرين دليلاً على اقتناعهم بالمذهب الجديد وتقليدهم له، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة، فسوف تظل واحدة من النقاط التي يقبلها الاتجاه القديم ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث، ولكن مع بعض الفوارق التي تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة، ودور اللغة «الجميلة»

الرئيسي أو الثانوي، ثم دور العناصر النفسية الأخرى، كالفكر، والشعور الحال أو المستحضر، ودور عناصر الجمال الثابتة في الكون مثل عناصر الطبيعة، وعناصر الطير وعناصر الحيوان، والخمر ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ما ندعوه «بالعناصر الأولى» في محاولة خلق «قصيدة غزلية ناجحة» عندما يتم إحكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها، «وقصيدة دون ذلك» عندما يحدث خلل في عملية المزج الحيوية تلك في نفس الشاعر أو على قلمه، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقياً في قصيدة العقاد الغزلية.

ولنسجل أولاً أن العقاد واحد من «فحول» شعراء الغزل في الأدب العربي، إذا أخذنا بالمقياس الكمي وحده، وهو مقياس قد تكون أرقامه الاحصائية مفاجأة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد، وصلابته، وخشونته في الحوار، وعدائه للمرأة، وهي كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام، وتسربت في بعض الأحايين إلى أقلام بعض المتخصصين، وأثرت دون شك على اتجاه القارىء العادي الباحث عن المتعة من وراء قراءة قصيدة غزلية في نتاج الشعراء العرب المحدثين، فلا شك أن بصر هذا القارىء إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه فقد يبحث عن صالح جودت، أو أحمد رامي، أو إبراهيم ناجي، أو علي محمود طه، أو الهمشري، أو الصيرفي، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقي وقد تذوقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى «نافعة» في الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي وحتى في الشعر، دون أن يمتد طموحه في الوهلة الأولى إلى انه من أكثر شعراء الغزل

المعاصرين إنتاجاً.

وربما تغيرت الفكرة الأولى، بعد إلقاء نظرة «كمية» عابرة على مجمل إنتاج العقاد الشعري ومكانة القصيدة الغزلية فيه، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية، صدرت ما بين عامي ١٩١٦ أي عندما كان عمره سبعة وعشرين عاماً حيث أصدر ديوان يقظة الصباح، وعام ١٩٥٠ عندما كان عمره واحداً وستين عاماً وأصدر بعد الأعاصير. ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما «ديوان من دواوين» الذي صدر سنة ١٩٥٨، وديوان «ما بعد البعد» الذي صدر بعد وفاته ١٩٦٧، ولكن الدواوين التسعة الأولى هي التي تمثل النتاج الشعري للعقاد وما ورد في الديوانين التاليين يعد استكمالاً وتأكيداً للاتجاهات الواردة فيها.

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختف من دواوين العقاد في فترات عمره المختلفة، بل إنه في مقدمة ديوانه «أعاصير مغرب» الذي طبعه في الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الإنجليزي هاردي الذي كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد: «إنني كنت أرى في زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا ينتهيان بانتهاء الشباب، ومتى بقي الشعور والتعبير فماذا الذي فني من مادة الغزل والغناء».

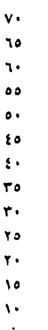
الجدول الإحصائي التالي يمكن أن يقدم لنا فكرة «كمية» عن درجة شيوع الغزل عند العقاد.

نسبة الشعر الغزلي في دواوين العقاد

م	الديوان	سنة الطبع	عمر الشاعر	مجمل عدد القصائد	عدد قصائد الغزل
١ ـ	يقظة الصباح	١٩١٦	٢٧	١٤٠	٣٧
٢ ـ	وهج الظهيرة	١٩١٧	٢٨	٤١	٢٤
٣ ـ	أشباح الأصيل	١٩٢١	٣٢	٤٦	١٢
٤ ـ	أشجان الليل	١٩٢٨	٣٩	١٠٣	٧٠
٥ ـ	هدية الكروان	١٩٣٣	٤٤	١٠٣	٦٠
٦ ـ	وحي الأربعين	١٩٣٣	٤٤	١٢٦	٣١
٧ ـ	عابر سبيل	١٩٣٧	٤٨	٩٤	١٦
٨ ـ	أعاصير مغرب	١٩٤٣	٥٣	٩٧	٤٩
٩ ـ	بعد الأعاصير	١٩٥٠	٦١	٨٦	١٩
	نسبة الغزل في مجمل القصائد والأبيات			٨٣٦	٣٠٨

مجمل عدد الأبيات	عدد أبيات الغزل	النسبة المئوية لعدد القصائد	النسبة المئوية لعدد الأبيات	نسبة الفروق
١٨٥٣	٦١٨	٢٦,٤٢	٣٣,٣٥	+ ٦,٩٣٪
١٠٠٣	٥٢٠	٥٨,٥٣	٥١,٨٤	- ٦,٦٩٪
١١٥٦	٢٠١	٢٦,٠٨	١٩,٠٣	٧,٠٥٪
١١٩٠	٦٢٤	٦٧,٩٦	٥٢,٤٣	- ١٥,٥٣٪
١٢٤١	٢٩٥	٥٨,٢٥	٢٣,٧٧	- ٣٤,٤٨٪
١٢٠٧	٢٣٨	٢٤,٦٠	١٩,٧١	- ٤,٨٩٪
١١٣٩	١٤٠	١٧,٠٢	١٢,٢٩	- ٤,٧٣٪
١٤٤٥	٥١٠	٥٠,٥١	٣٥,٢٩	- ١٥,٢٢٪
١٣٧٧	٢٠٤	٢٢,٠٩	١٤,٨١	- ٧,٢٨٪
١١٦١١	٣٣٥٠	٣٨,٠٣٪	٢٨,٨٥	٩,١٨٪

رسم بياني يوضح علاقة نسبة شيوع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد





٥ ١٠ ١٥ ٢٠ ٢٥ ٣٠ ٣٥ ٤٠ ٤٥ ٥٠ ٥٥ ٦٠ ٦٥

عمر الشاعر

ويمكن أن نطرح على هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية:

(١) تم إجراء الإحصاء أولاً بطريقة عد القصائد عامة، وتلك التي تنتمي إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك إحصاء تال اعتمد على عدد الأبيات، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقاً من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التي قد تتجاوز المائة بيت، والمتوسطة التي قد تدور حول رقم الثلاثين صعوداً أو هبوطاً، والمقطوعة القصيرة التي قد تصل إلى البيتين، والتي تشيع في القصيدة الغزلية عنده في بعض المراحل، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق.

(٢) النسبة العامة للقصيدة الغزلية في شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعاً عنه في نسبة القصائد ٤٠,٧٠٪ وانخفاضاً عنه في نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨,٤٪) وهي نسبة لا شك في ارتفاعها خاصة إذا أدركنا كبر حجم الإنتاج الذي يتشكل من تسعة دواوين، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة، وتتلاحق فيه القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسي، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدي الذي تملأ كلماته المستوى الأفقي كاملاً دون فراغات بيضاء تذكر، ومعنى ذلك وبلغة الكم، أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت في شكل الديوان الحديث ذي القطع المتوسط أو

الصغير، والمعتمد على استغلال القصائد بصفحات لا تتداخل فيها قصائد أخرى وعلى قدر من الفراغات البيضاء والرسوم.

(٣) اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر، ففي المجلد الأول: **ديوان العقاد**، الذي ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى، أما في المجلد الثاني: **خمسة دواوين للعقاد**، والذي ضم بقية الدواوين، فقد صنفت الدواوين تصنيفاً موضوعياً ومن ثم فقد تجمعت قصائد الغزل في كل ديوان على حدة، وإن كانت قد أخذت مسميات متعددة، فسميت في هدية الكروان وفي وحي الأربعين «غزل ومناجاة» على حين جاءت في أعاصير مغرب تحت عنوان «في النفس» وفي بعد الأعاصير تحت عنوان «نجوى» وفي عابر سبيل تحت عنوان «ربيعيات».

(٤) تبلغ النسبة حدها الأعلى في ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين في قمة اكتمال الرجولة والتألق في العقد الثالث من هذا القرن، على حين تتحقق أدنى نسبة في «عابر سبيل» حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧٪ ونسبة الأبيات حوالي ١٢٪ فقط. ومع ذلك فلا ينبغي استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولاً بقضية فنية أخرى، هي قضية «الموضوعات اليومية» وإمكانية معالجة الشعر لها، ومن ثم فينبغي أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت في الديوان التالي لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذي طبعه العقاد بعد الستين ومثلت فيه القصيدة

الغزلية حوالي ٢٢٪ والأبيات حوالي ١٥٪ وهي نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر، رغم محاولات العقاد الذهنية الإشادة بـ «هاردي» وغزله بعد السبعين، ورغم تفرقته بين الحب والغزل في مقدمات دواوينه.

(٥) التفاوت الذي يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذي يبدو واضحاً من جدول نسبة الفروق، تفاوت ذو دلالة، إذ إنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة، أو المقطوعة القصيرة، فكلما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة في الديوان. وهي حالة لم تسجلها الإحصاءات إلا في الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلاً من ربع عدد القصائد عامة، في حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة في هذا الديوان على نحو خاص وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التي عارض بها العقاد ابن الرومي، التي تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتاً فمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى إحصاء القصائد قصيدة واحدة.

وغير أن هذه الظاهرة لم تتكرر في دواوين العقاد الأخرى، إنما تكررت الظاهرة المقابلة، والتي تمثلت في شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها في «هدية الكروان» حيث غطت نسبة القصائد ٥٨,٢٥٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٧٧ و ٢٣٪ بفارق وصل إلى ٣٤,٤٨٪ وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء في فترة القمة

في غزليات العقاد، حيث أتى في نفس الحلقة الزمانية التي جاء فيها «أشجان الليل» وهو الديوان الذي سجل أعلى رقم في التردد الإحصائي، وسجل «هدية الكروان» الرقم التالي له، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يمثلان أيضاً المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - في قائمة أخرى هي قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية في اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد، والنسبة المئوية لعدد الأبيات، فتنقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥,٥٣٪، إذا تذكرنا هذا كله، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة في الفترة التي بلغت فيها القدرة الغزلية قمتها، ومن هنا فإننا كثيراً ما نلتقي في هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة:

أراك ثـرثـارة فـي غيـر سـابقـة
فهـات مـا شئـت قـالا منـك أو قيـلا
مـا أحسـن اللغـو مـن ثغـر نقبلـه
إن زاد لغـواً لنـا زدنـاه تقبيـلا

أو في مثل قوله:

رجـائـي بـأن ألقـاك بـدد وحشتـي
فكيـف إذا أمسيـت أنـت مـؤنسـي
أراك فتنجـاب الـوسـاوس كلهـا
وأنـت إذا مـا غبـت كـل وسـاوسـي

أو قوله:

إذا ساءت الدنيا ففي الحب مهرب
وتحسن الدنيا من أحاط به الحب
فبالحب تدري الحسن والقبح عندها
وفي الحب علم لا تعلمه الكتب

(٦) حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائي الكمي، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحياناً، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعي في القصائد الغزلية، وما يتبعه من إثارة «العلاقات» الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى في البحث غير النقد الأدبي، الخالص وعلى أي حال فقد حظي هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين.

إذا كان هذا الاستعراض الكمي قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل في كل مراحل حياته، وهي نتيجة تؤكد في ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو الذاتية وهي دعوة ناقشنا جذورها وأصداءها من قبل فأي نوع من الشعر الغزلي ينسجه العقاد، وإلى أي حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التي أشرنا إليها من قبل؟.

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة، يشكل دون شك عائقاً يحول دون تحقيق الرغبة في إجراء الاستقراء التام للظاهرة، لكن الدراسات المعاصرة تفتح الآن بالاستقراء الناقص وتنطلق منه لكي تعمم نتائجه، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين «مشكلة كهذه عندما بدأ في محاولة استخراج نظرية للخصائص العليا للغة الشعر» فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين «هومير»

و «مالارميه» في العصرين الإغريقي والحديث، ثم حدد دائرة طموحه فقال «يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعاً ويعتمد على حقل أكثر تحديداً، مثل «الشعر الكبير» للقرن التاسع عشر ممثلاً في هيجو ونرفال وبودلير ورامبو ومالارميه وأبوللوتير، بل إنه يمكن للدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه، ديوان «أزهار الشر» فقط وهو نص يتداول شعرياً منذ قرن ونصف باعتباره حدثاً فريداً لذلك اللون من الحب الذي يسمى القراءة الشعرية، وإذا كانت هناك نظرية تضع في الاعتبار شاعرية ذلك النص، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تفلت منها نظرية الشعر عامة» ثم ينتهي الناقد إلى هذه الجملة التي هي محور اهتمامنا فيقول «بل إنني كنت مشدوداً لأن أجري الدراسة التحليلية انطلاقاً من بيت شعري واحد، وفي هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لمالارميه:

والصمت القاحل، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه»

وسنقاوم بدورنا الرغبة في الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التي تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة، وكذلك شعر القصيدة المطولة التي تتشابك فيها العناصر المتباعدة في محاولة تكوين مزيج متحد المذاق.

وربما يحسن أن نتلقى في البدء بعض النسمات الرقيقة التي تهب من مقطوعات قصيرة من شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل يقول العقاد في ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان: «نبئيني»:

يـا رجـائـي وسلـوتـي وعـزائـي
وأليفـي إذا اجتـوانـي الأليـف
نبئينـي فلسـت أعلـم مـاذا
منـك قلبـي بحسنـه مشغـوف
كـل حسـن أراك أكبـر منـه
إن معنـاك تـالـد وطـريـف
لسـت أهـواك للجمـال وإن
كـان جميـلاً ذاك المحيـا العفيـف
لسـت أهـواك للـذكـاء وإن
كـان ذكـاء يـزكـي النهـى ويشـوف
لسـت أهـواك للـدلال وإن
كـان ظـريفـاً يصبـو إليـه الظـريـف
لسـت أهـواك للخصـال وإن
رفّ علينـا منهـن ظـل وريـف
لسـت أهـواك للـرشـاقـة
والـرقـة والأنـس وهـو شتـى صنـوف
أنـا أهـواك أنـت أنـت ولا شـيء
سـوى أنـت بـالفـؤاد يطيـف
إن حبـاً يـا قلـب ليـس بمنسيـ
ـك جمـال الجميـل حـب ضعيـف

ولا شك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعري البسيط الخلاب في هذه المقطوعة، فإذا ما عاد يتساءل عن أسباب هذا الجمال، فربما وجد نفسه في حيرة لا تقل عن حيرة المحب في

ذلك النص أمام الجمال الأنثوي الآسر، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطانا قليلاً نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التي تهب من الغاية الغامضة.

موسيقى القصيدة تنتمي إلى بحر الخفيف، وهو بحر عرف بنغمه الغنائي حتى أطلق عليه «البحر الغنائي» وكثر مجيء القصائد الغزلية عليه، بل إن بعض شعراء الغزل في العصر الحديث مثل أحمد رامي ـ كاد أن يوقف نتاجه الشعري كله على ذلك البحر، ولا يعني ذلك بالضرورة أن كل ما يجيء على نغم الخفيف يكون له ذلك الإيقاع الآسر، لكن موسيقى البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها. أما القافية المضمومة، فقد أضافت بعد آخر وجعلت الشاطىء الذي تتكسر عليه موجة البيت رملياً ناعماً متدرجاً لا نحس معه ما نحسه مع القافية الساكنة أحياناً من قسوة ارتطام الموج بالصخر، ولا ما نحسه مع الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج في فجوات غائرة، وإنما تبدو الفاء وهي المحطة الأخيرة في سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير، وربما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذي يسميه العروضيون «بالردف» وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة، والقصيدة هنا تزاوج بين الواو والياء في الردف. لكن أهمية هذا الحرف تكمن في أنه يعطي استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة.

غير أن حرف المد الذي أعطى هذه الراحة المنشودة لا يتمثل

في الأرداف فقط وإنما يبثه الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتذوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه، ولتنظر إلى البيت الأول:

يا رجائي وسلوتي وعزائي   وأليفي إذا اجتواني الأليف

فسوف نجد فيه وحده ثمانية حروف من حروف المد تتراوح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائياً بطبعه، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وإنما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيتراوح عدد الحروف اللينة في كل بيت بين سبعة حروف وأربعة، ولا يظن أحد أن طبيعة البحر هي التي تفرض هذا الخيار على الشاعر، فالبحر في صورته العروضية:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يحتوي للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها. فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان في الميزان العروضي، وبالمثل فإن أمام الشاعر في نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول ما يشاء منها إلى حروف لين، فالبحر إذن في صورته الخام يعطي أربع عشرة إمكانية للخيار بين حروف اللين والحروف الساكنة على امتداد البيت، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف. وإذا ما انتقلنا من البناء الموسيقي للمقطوعة إلى بنائها اللغوي لنستشف بعضاً من أسراره، لاحظنا في البداية وجود هذه «الخدعة المحببة» في القصيدة العربية، والتي أصبحت واحدة من تقاليدها، ونعني بها خدعة «المراوغة» بين ظهور الصوت الواحد «المونولوج» أو الصوتين المتحاورين «الديالوج» وما يمكن أن يضفيه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف فأين موقع المقطوعة التي

معنا من هذين المحورين؟

إن حرف النداء في بداية البيت الأول، وفعل الأمر في بداية البيت الثاني يعطيان إحساساً بوجود «أنثى» يوجه إليها النداء والخطاب، وذلك يدخل بالقصيدة في محور «الديالوج» وقد نكتشف «المراوغة» فيما بعد، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلاً، أمام هذا المحور، وأمام الوسيلتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده في القصيدة العربية وهما وسيلتا النداء والأمر.

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان في القصيدة العربية منذ عهد امرىء القيس، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة «قفا نبك» أو «يا صاحبي» وهي من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تكأة فنية لا يلبث الشاعر أن يتخطاه إلى صوته المفرد، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلاً حتى لا يصبح «الآخر» المنادى أو المرجو، مجرد «خيال ظل» يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وإنما يتحول إلى «شخص من لحم ودم» وإلى كائن له خصوصيته التي يبني عليها محور القصيدة، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التي بين أيدينا، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة، فهو رجاء، وسلوى، وعزاء، وأليف، وهي صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات «العامة» التي يمكن أن تنطلق من «المراسل» دون أن يحس بها «المستقبل» مثل صفات الجميل، الفاتن، الساحر، الخ. . . ولكنها صفات يتطلب تحقيقها تجاوباً بين «المراسل» و «المستقبل» فليس هناك إحساس بصفة مثل «أليف» من جانب واحد بينما يمكن أن يكون هناك إحساس بصفة مثل «جميل» من

جانب واحد.

ومع أن هذا «الآخر» يتجسد تجسداً حياً في مطلع القصيدة، فسوف يختفي بعد، فلن نسمع في الواقع إلا صوت الشاعر، وهي لن تنبئه بشيء، ومع ذلك فلن تختفي اختفاءً كلياً، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، يدعو الغائب الحاضر ويجاوره، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعري، التي يهدم من خلالها قانون الخطاب النثري في الإرسال والاستقبال، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان الطيف.

ومحور القصيدة الذي تدور حوله هو «الحيرة» وهي نقطة من نقاط الضعف المحببة أمام الأنثى من لحظة العشق لأنها تعادل الانهيار وتساوي تعدد المزايا، ومع أن الحيرة «عدم معرفة» فإنها ليست «جهلاً» أي مع أنها «عدم ضياء» فهي ليست «ظلاماً» ومن أجل هذا فإن البيتين الثاني والثالث في المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين. فإذا قال البيت الثاني «لست أعلم» بصيغة النفي والسلب، عاد البيت الثالث لكي يؤكد بصيغة الإيجاب والإطناب ما نفاه سابقه: «كل حسن أراك أكبر منه» ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى إثبات الأمور من خلال نفيها، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعري في اللغة: أن لا تسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة، فلا يعني النفي نفياً ولا الإثبات إثباتاً، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة في الأبيات الخمسة التالية، تفتحها جميعاً بصيغة نفي موحدة «لست أهواك» وهي تريد منها جميعاً أن تصل إلى قمة الإثبات «إنني أهواك» سوف

تستمر صيغة النفي المحيرة حيرة الشاعر نفسه في التردد لكي تقلب كل البواعث المحتملة للحب فتنفيها لكنها في الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة في الحرف «إن» التي تستخدمه في الأبيات كلها مسبوقاً بحرف الواو وتالياً لجملة النفي، فإذا بهذه المزايا جميعاً، تبدو وكأنها «مفروغ منها» وكأن المحبوبة بلغت في كل واحدة منها مفردة شأو الإيصال ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه. فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت «الآخر» لن يجيب ولكن سيبرز الصوت «الأول» مرة أخرى، لكي يزيح كل موجات النفي المتتالية بموجة إثبات واحدة قوية: «أنا أهواك أنت» ولكن يكرر العنصر الذي اهتدى إليه هنا، قاده إلى الإيجاب بعد أن قادته كل العناصر السابقة إلى السلب «أنا أهواك» أنت «أنت» فلا شيء سوى «أنت» وهو عنصر لا يشفي من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقي، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوي البسيط «أنت» قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التي ساقها التحليل مجزأة. ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهي إلى الدفء الإنساني الموحد والبسيط والخاص، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات.

إن البيت الأخير من المقطوعة، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام، ومن أجل هذا فلعله أضعف أبيات المقطوعة، وكأن الشاعر قد استيقظ من مبدأ «الحيرة» الذي سيطر عليه، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة لكي يقول «وجدتها»: «إن خبايا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف» مع أن الشاعر نفسه لم ينسَ جمال الجميل، فقد بدأ به عد

الخصال المميزة: «لست أهواك للجمال، وإن كان جميلاً ذاك المحيا العفيف» ومع ذلك تظل هذه المقطوعة، نموذجاً جيداً لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويراً صادقاً واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل «التفكير» الشعري المناسبة وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة «مراوغة» تصطنع النفي لكي تصل إلى الإثبات، وتريك وجه السلب وإذا بها تنتهي إلى الإيجاب، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والالتفاف، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية لأنه ليس المقصود في الشعر أن «نصل» إلى الهدف ولكن «كيف» نصل إلى الهدف.

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثري القوي المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود، تجيء قصائده في مناخ مغاير، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال. وهذا هو ما يمكن أن يحس به المرء عندما يقرأ مقطوعة مثل مقطوعة «ما الحب»؟ من ديوان أشجان الليل.

يقول العقاد:

ما الحب؟ ما الحب؟ إلا أنه بدَلٌ
من الخلود فما أغلاه من بدلِ
نزهى به حين يزهى الخالدونَ بمَا
نالوه من أبد باق ومن أزلِ
داموا فلما تقاضينا الدوام لنا
قالوا لنا حسبكم بالحب من أملِ

دامــوا وقــد حســدونَــا فــي سعــادتِهــم
علـــى السعـــادة بيـــن المـــوت والقبـــلِ
دامـــوا وقـــد منعـــونـــا أن نســـاوِيهـــم
إذا عشقنَـــا بشيطـــان فـــي الخجـــلِ
أنشتـــري الحـــب بـــالـــدنيـــا ومـــا رحُبَـــتْ
ولاَ نحـــبّ؟ لهـــذا أبيّـــن الفشـــلِ

ولا شك أننا نحس بأبين الفشل في الوصول إلى المناخ الشعري الذي رسمته المقطوعة السابقة، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر وخيال ولغة تحتوي هذا كله وتنبع منه، فبدت القصيدة عنصراً واحداً، على عكس ما نرى أمامنا في مقطع كهذا لا شك أن به كثيراً من العناصر الأولى الجيدة فهو قد صيغ في بحر موسيقي صحيح هو بحر البسيط والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون في ذاتها موضعاً للتأمل، وراح بين ألوان الجمل البلاغية من إنشائية وخبرتة وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعه في بناء الجمال الشعري، واخترق الآفاق فنفذ إلى ما وراء عالم الشهادة، وخاطب الخالدين وحاورهم، ولكن كل هذه «العناصر الأولى» ظلت عناصر مفككة، لم ينجح الشاعر في أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد، ومن ثم لم ينجح في أن يحول قصيدته إلى جسد حي يبث فيه الروح، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسق الأعضاء، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصناع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب، والشاعر يحس أحياناً بالهدف الشعري وقد فر منه فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحاً، فهو يعقب على بيته القائل:

أتشتري الحب بالدنيا وما رحبت
ولا نحب؟ لهذا أبين الفشل

يعقب عليه في هامش الصفحة قائلاً: «الخالدون لا يحبون لأنهم باقون كاملون، والحب هو وسيلة الفانين إلى البقاء والكمال، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب، فإذا فاتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض، وهذا أبين الفشل».

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت في ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم، أن الشعر سبيكة فنية، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر، لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها، فلن يغني عن السبيكة أبداً جودة المواد الخام ولا كثرتها.

إن المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد، تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما، تبعاً لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص، أو طغيان جانب منها على الآخر، والعقاد في خلال هذا كله، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة، اللغة بمستوياتها المختلفة، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكيل مناخ معين. والرمز بدرجاته المتفاوتة. قدرة على الشفافية، أو غموضاً، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهي تأتي أحياناً بعد أن تكون قد اختمرت «وتشعرت» وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفني، وقد تأتي أحياناً أخرى وما تزال فيها سجحات الولادة

وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء أو تأتي فجة دون اختمار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريقة المقال. وقضية اللغة في شعر العقاد، كانت موضع إشارات متعددة من النقاد والدارسين، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام في بناء الشعر وهو «يقف من اللغة». . موقفاً سلبياً في رأي النقد الحديث، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر «ملكة إنسانية لا لغوية» وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيراً بالترجمة، وتمسك بأن «اللغة ليست هي الشعر، وأن الشعر ليس هو اللغة، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر» ولا شك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش.

وقد يرد هذا الرأي عند بعض الدارسين إلى جذور أخرى تأثر بها العقاد وهي تأتيه ـ في الجانب اللغوي ـ من خارج اللغة العربية ويصعد هذا الرأي بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الإنجليز التي أعلن العقاد إعجابه بها ممثلة في بيرون وورد زورث». أما المدرسة الأدبية التي أعجب بها العقاد وهي مدرسة بيرون وورد زورث فهي المدرسه التي عنيت بالحياة الإنسانية في أبسط مظاهرها، تاركاً كل ما يتألق في صفحات التاريخ، وهي التي أغرمت بالطبيعة وتذوقها بحدة وحرارة ودعت إلى البساطة متجنبة الزخرف والألفاظ الضخمة الطنانة، وفي ذلك يقول

وردزورث في مقدمة الحكايات الشعبية، إن هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة إذا أصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره، فإنهم سوف يعانون من إحساسات غريبة متغيرة غير رشيقة، وسوف يبحثون عن الشعر، ويضطرون للسؤال عن أي نوع من المجالات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعراً، وذلك لبساطته، ولأنه تناول الحياة المألوفة التي لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها». لكن هناك من الدارسين من بعد العقاد من بين الذين يعنون بالأساليب تأثراً بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي والشريف الرضي وغيرهم وإن كان هذا التأثر يتحول إلى تمثل وهضم فيأخذ طريقه إلى الجزالة والصحة بدلاً من الغرابة: «وهو من هذه الزاوية يعنى بأسلوبه عناية واسعة، وهي عناية تقوم على الجزالة والمتانة، واستخدام اللفظ الفصيح. بل لا بأس أحياناً من استخدام اللفظ الغريب، ولعل ذلك ما جعله يكثر من هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات، ولكنها غرابة في حدود ضيقة، إذ يغلب على أساليبه الوضوح».

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه في مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض في مناسبات متعددة من كتاباته، ففي المقدمة التي كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير «الغربال» أعلن العقاد بوضوح أنه لا يتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ في العمل الفني وإمكانية التسامح مع الفنان إذا أخطأ فيها ويقول العقاد في هذا الصدد: «وزبدة هذا الخلاف، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولاً ويرى أن الكاتب أو الشاعر في

حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيداً، يعني له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها في نظري تحتاج إلى تعديل وتنقيح، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل، فرأيي أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفي فيه بالإفادة ولا يغني فيه مجرد الإفهام، وعندي أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيراً وأجمل وأوفى من الصواب، وأن مجاراة التطور فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها في طريقنا، وأن التطور يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد وأصول، ومتى وجدت القواعد والأصول، فلماذا نمهلها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها».

والعقاد يفصل هذا الرأي فيما يتصل بالشعر حين يشير في مقالة كتبها في صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢، وأعيد نشرها في الفصول بعنوان الوضوح والغموض في الأساليب الشعرية، إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه، ولكنه في الوقت ذاته ينبغي ألا تقترن جودة الأساليب بغموضها ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى، وهي في غاية الوضوح، من مثل قوله تعالى: ﴿**والصبح إذا تنفس**﴾ ويتتبع هذا المبدأ في الشعر العربي فيشير إلى نماذج للبحتري وابن الرومي وأبي العلاء ومسلم وأبي تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية في الوضوح «ومن هنا نعلم ـ كما يقول ـ

إن القدرة في التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه، ونهاية سبحه وأن الذي يهرب إلى الإبهام فراراً من الجلاء، إنما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور».

والواقع أن شعر العقاد نفسه ظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحياناً متفاوتة، ربما يكون بعضها راجعاً إلى تأثره بقراءات في الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحياناً على عبارته حتى ليتذكر القارىء عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها ويرجع جزء من جانب السهولة وربما في قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لإرضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر علي شوقي مقدماً لديوانه، ومفسر لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية في الديوان، فأرجعها إلى هذا الباعث الذي أشرنا إليه في سهولة بعض قصائد العقاد، وهو باعث إرضاء المحبوب، يقول العقاد عن علي شوقي: «ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سراً، إذا قلنا إنه كان يؤثر المحسنات فيما ينشدهم من شعره، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيدون الشاعر منها، ويعجبهم أن يبدع فيها كإبداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة في زمانها».

ليس تفاوت المستوى اللغوي عند العقاد إذن راجعاً إلى مراحل متعددة في حياته كان يؤثر في بعضها السهولة ويؤثر في البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد في الديوان الواحد، بل في الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمي أحدهما إلى جزالة العباسيين والثاني إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ولنتأمل في هذين النموذجين اللذين يردان في

صفحة واحدة من ديوان «أعاصير مغرب».

يقول تحت عنوان «الغيرة».

إذا رابــك القلــبَ الَّــذِي لا تنــوّشــه
مخــالــب مــن وســوَاسِــه أو نــواجِـذ
فــلا تحسبــي أنــي خلــي مــن الهــوَى
ولا أننــي ســال هــواك فنَــابِــذ
ولكننــــي راض بمــــا تظهِــــرينَــه
ومــا أنــا فــي السـر المغيـب نـافِـذ
فلســت إلـى مــا فــاتَ منـك بــراجـع
ولا أنــا معــط فــوق مــا أنَــا آخـذ

وهذه مقطوعة لو جاءت غفلاً من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس بن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء، وهو في نفس الصفحة يوجه حديثاً آخر إلى محبوبته بعنوان «قولي مع السلامة» وهو عنوان ينضح نثرية فيقول:

نعــم مــع الســلامــة والحــب والكــرامــة

* * *

أما إذا مسرتي
نادتك يا حبيبتي
فاستمعي تحيتي
ثم «اسألي عن ليلتي»
ثم اضحكي وسلسلي
ضحكتك النغامة

فإن أطلت بعدها

فهذه علامة

قــولــي مــع الســلامــة   قــولــي مــع الســلامــة

ولا شك أن المستوى اللغوي الثاني أقرب إلى ما يكتبه شعراء الصحفيين، أو إلى القصاصات التي يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلسة في مجالس المنادمة.

على أنه ينبغي أن يقال إن السبب في عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوي، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب في لغة سهلة، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون في قصائده الغزلية. ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء «التجربة المعاشة» قبل أن تختمر، وتصبح «تجربة شعرية» فتتخلص في هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما في ذلك بعض الأصداء اللغوية، ويضاف إليها ذلك الجانب الضروري من التأويل الشعري للواقع، لكن هذه الإضافة بالطبع لا تأتي على طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأول شعري = قصيدة) لكنها تأتي متخللة نسيجها متحكمة في وصفها على النحو الذي كان يلجأ إليه العقاد في كثير من قصائده «السهلة» الممتعة مثل بعض قصائده في الطفولة.

وفي الحياة اليومية في ديوان «عابر سبيل» وكذلك بعض قصائده في الغزل مثل قصيدة «الصدار الذي نسجته» والتي يقول فيها:

هنـــا مكـــان صـــدارك   هنـــا هنـــا فـــي جـــوارك

هنـــا هنـــا عنـــد قلبـــي   يكـــاد يلمـــس جبـــي

وفيـــه منـــك دليـــل　　علـــى المـــودة حسبـــي
ألــم أنــل منــك فكــرة　　فـــي كـــل شكـــة إبـــرة
وكـــل عقـــدة خيـــط　　وكـــل جـــرة بكـــرة
هنـــا مكـــان صـــدارك　　هنـــا هنـــا فـــي جـــوارك
والقلـــب فيـــه أسيـــر　　مطـــوق بحصـــارك
هـــذا الصـــدار رقيـــب　　علـــى الفـــؤاد قـــريـــب
سليـــه: هـــل مـــر منـــه　　إلـــى طيـــف غـــريـــب
نسجَتـــهُ بيـــديْـــكَ　　علَـــى هُـــدَى نَـــاظِـــرَيْـــك
إذا احتـــوَانِـــي فـــإنّـــي　　مـــا زلـــتُ فـــي أصْبَعَيْـــكَ

فاللقطة الواقعية واللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعري بل ربما ساعدتا على وضع هذا التأويل في إطاره المناسب، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت، فليس هناك «حدث» بالمعنى النثري، أكثر من صنع الصدار وإهدائه، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفصيلات الدقيقة، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب حتى شكة الإبرة وعقدة الخيط، وتتحول وظيفة الصدار «العملية» التي لا تفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهي جلب الدفء، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة، عندما يتحول الصدار إلى رقيب على القلب، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب، ويحس الشاعر في الخاتمة بهذا التطامن الوديع عندما يحتويه الصدار فيدرك أنه بين «اصبعي» من يحب وهي عبارة مشعة تجمع في لقطة واحدة، خيوط الصدار، وقلب المحب، وشكة الإبرة المتوقعة عند المخالفة. وإذا كانت هذه النماذج تبين جانباً من وظيفة «المفردة»

السهلة في بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التي سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده.

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة في غزليات العقاد وهي زاوية «الصياغة» وقدرة بعض الصيغ على الإقناع والتجسيد أفضل من غيرها في مواقف معينة، وقد أشارت بعض الدراسات النقدية عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة «الحسن المحبوب» إلى أن العقاد يكثر ميله في هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعومة الطبع والدلال وهي صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد في مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عوناً على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجي في حديثه في الأطلال عن «واثق الخطوة، ساهم الطرف، ظالم الحسن. . . . الخ» وهي ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر، وشعر العقاد في الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ في كثير من مواطنه، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها في استحضار «الصور المحددة» من ترددها في مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد «نفثة» والتي وردت في ديوانه «وهج الظهيرة» حيث يقول:

ظمآن، ظمآن، لا صوب الغَمام ولاَ
عذاب المدام ولا الأنداءَ ترويِني
حيران، حيران لا نجم المساء ولاَ
معالم الأرض في الغماء.. تهديِني

يقظان يقظان.. لا طيب الرقاد يدَا
نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني
ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعري دموعي وما بالشعر من عوضٍ
عن الدموع نفاها جفن محزُون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبطٍ
على المدامع أخفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانِحَهُم
وما استرحت بحزن فيَّ مدفُون
أسوان أسوان لا طب الأساة ولاَ
سحر الرقاة من الأدواء يشفيني
سأمان، سأمان لا صفو الحياة ولاَ
عجائب القدر المكنون يعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسْعِدني
على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامح ضنى يا موت في كبدي
فلست تمحوه إلا حين تمحوني

لقد استجبنا لإغراءات صيغة الصفة المشبهة، فأوردنا هذه المقطوعة الجميلة كاملة، لأنها تمثل نفساً شعرياً خالصاً، كثيراً ما لجأ إليه العقاد في قصائده الغزلية، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف أمامها، لأنها لا تدخل في الإطار

المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا البحث وهو القصيدة الغزلية.

وعلى أنه يمكن العودة إلى قضية «الصيغة» مرة أخرى من خلال قدرتها على الإقناع الشعري، وفي هذا الإطار فربما نجحت الصيغة في الاستدلال والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذي تسعى إليه، أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلي سواء تم ذلك في صورة نثرية منطقية، أو في صورة شعر استدلالي مفكك العناصر، ولنأخذ مثالاً على ذلك واحدة من الأفكار الفلسفية، التي تقف وراء كثير من القصائد الغزلية، وهي فكرة «ثنائية» الأشياء في الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذي يضارعه ويناظره، وهو واحد من الأسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر وهذا المعنى يتردد كثيراً في قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعراً، أو الإشارة إليها في مقدمات بعض القصائد أو هوامشها، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى في إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوباً لغوياً بسيطاً هو صيغة التثنية في اللغة، التي تختار لها موضعاً فريداً هو القافية التي هي أوضح أنغامها صوتاً، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هي صيغة المثنى في حالتي النصب والجر حيث يبدو ذلك الإيقاع المتميز للياء الساكنة، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها، وتلتها نون مكسورة كأنما تستريح من حركة الصعود تلك وتستقر على ذلك الحرف الأنفي المنغم وتظهره، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجرور على هذا النحو تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى في اللغة، بخلاف صيغة المثنى إذا كان مرفوعاً فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة

«فعلان» في الصفة المشبهة مثلاً ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك في اللغة العربية أن تصير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها، والتي تهرب في مجملها من هذه الصيغة المحكمة التي تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوي أثناء النطق إلى حركة تميل معها الفتحة حتى تصبح قريبة من الياء ومجانسة لها، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات «نبلاً» لغوياً يوحي بمجرد إيقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أي معنى آخر من معاني اللغة.

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التي تكمن في هذه الصيغة، ندرك إلى أي مدى يحدوها التوفيق في الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيبين في المقطوعة التالية من ديوان «أشجان الليل» والتي تحمل عنوان «أتعلمين؟»:

أتعلميـــنَ بســـر بيْـــنَ نَفْسَيْـــن
أقـوَى مـن الحُـبِّ فِـي جمـع الشَتيتَيـن
أتعلميـــن بحســـن فـــي مطـــالِعِـــه
أجلـى مـن الحسـن مجلُـو الـروحيـن
أتحمليـــن بشـــيء كـــامـــل أبـــداً
أتـمّ مـن عـالـم فـي قلـب حبيبيـن
أن السمـــوات والأرض التـــي ضمَّنْـــت،
خليقـة الله فـي ثـوبِ الجـديـدين
لفـي انتظـار هـوانـا كـي تلـوح لنَّا
فـي خيـر مـا أشـرقـت يـومـاً لعينيـن

حسب الهوى ألفة القلبين وحدهُمَا
فكيف لو تمّ في روحين حرّين

إن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق الامتزاج في الحب، ومفتاحه الرئيسي الذي أعطاه هذه القدرة هو الصيغة اللغوية التي لجأ إليها الشاعر، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج.

هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الإفهام وأداء المعنى فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال، وهي مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش، وقد سبق أن اقتبسنا رأياً للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة، ومن هنا فإن من الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تجنح بالنص في آفاق عالية، ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا، وتكون عاملاً يساعد على إضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله.

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تقف ظلالها حائلاً دون تجنيح البيت أو المقطوعة، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور إلى كلمة «عقيرة» في قول العقاد عن أغاني الطائر:

هُنَّ اللُّغَات ولا لغَات سِوَى التِي
رفعت بِهِنّ عقيرة الوجدَانِ

وكذلك وقف الدكتور السكوت أمام كلمة «قفاك» في قصيدة

«عام ثان» حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارتْ بــــروجِــــكَ والهـــوَى
يخطُـــــو وتتبعَـــــهُ خُطَـــاكَ
وحمــــدتُ وجهُــــكَ مقبــــلاً
ومضـــى فلـــم أذمـــم «قفَـــاكَ»

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالاً قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول يخاطب المحبوب:

يـا أملـح النَّـاس هـلا كُنْـت أكبَـرهُـم
روحــــاً فيتفقَــا رُوح وجثمَـــان

فأياً كانت صحة الصياغة اللغوية في دلالة الجثمان على الجسد، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من إشعاعات لا بالمحبوب المتوهج الممتلىء حياة.

وفي مقطوعة رقيقة في ديوان «وهج الظهيرة» تحمل عنوان «درج الحب» يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول:

قبلتـــه فتجـــدّدت عِلَـــل
غيـرَ الَّتِـي داريـت مـن عِلَلِـي
الآن أطمـــعُ أن أكـــونَ لـــهُ
ويكـونَ إذ يُمْـسِ ويصبـحُ لِـي

وأكـــاد أشفـــق أن تـــراعِيـــه
حـــرصـــاً عليـــه شـــوَارِد المقـــل
فـــي القلـــب شيطـــان يقـــول لَـــهُ
زد كلمـــا أوفـــى علـــى أمـــلِ
بـــالـــوكـــف لا نـــرضـــى فـــواعجبًا
كيـــف ارتضينـــا أمـــس بـــالبلـــلِ

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل «البلل» بإيحاءاتها الجانبية المتعددة لا يخدم المعنى الشعري، أياً كانت درجة الدقة القاموسية في دلالة «البلل» على درجة من درجات المطر الخفيف.

وهو في موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذي يحبه مخلصاً فيقدم هذه الصفات من خلال نفي أضدادها، فيبدو وكأنه يسيء إلى المحب أكثر مما يحسن إليه، يقول:

ضـــاقَ الفضـــاءُ بمَـــا يحـــوِيـــه مـــن فـــرحٍ
فكـــلّ مَـــا فِـــي فضَـــاء الله فـــرحَـــانُ
إلا المحِـــبّ الّـــذِي لا حبـــه دنـــسٍ
ولا مـــودتَـــه خـــب وإدهَـــان
نفـــاه عـــن عـــرسِ الـــدُّنْيَـــا شـــواغِلَـــهُ .
إن الحـــداد عـــن الأعـــراسِ شغـــلاَن

فلا شك أن معاني الدنس والمكر والملق، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفي فإنها تسيء إليه ،إلى البناء الشعري،

وقديماً تنبه القدماء إلى أن مما يعاب، أن يقال: هو غير بخيل والأولى، هو كريم، وكان بشار في نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره يعيب عليه قوله:

ألا إنَّمـا ليْلَـى عصَـا خيـزرانَـة
إذَا غمـزُوهَـا بـالأكُـفَّ تليـنُ

ويذكره بأن مجرد ذكر العصا يوحي بالجفاف، ولا يغني عنها أن تأتي في أعقابها كلمة أخرى توحي بالليونة مثل «خيرزانة» ويقدم النموذج لتلاقي كلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق:

إذا قَـامَـتْ لحـاجَتُهَـا تثُنـت
كـأَنَّ عِظَـامَهَـا مِـنْ خَيْـرَزَانِ

فيأتي معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة غير موحية.

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل، لون الضمير الذي يختاره الشاعر في مخاطبة من يحب، ولأن اللغة الشعرية لا تعمد إلى الإفهام فحسب، كما سبق أن أشرنا، ولأن لها طواعية في الحركة لا تعرفها اللغة النثرية، فإن المعنى البسيط الذي يؤديه رجل معين لامرأة معينة، حين يقول لها في لغة النثر «أنا أحبك» بضمير المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة، يمكن أن يؤدي في لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، فيقال «أنا أحبك» بضمير المخاطب المذكر بدلاً من المؤنثة، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة في البداية للتمويه والإخفاء، ولكنه أصبح عرفاً في اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويهاً وتلميحاً، ومن

الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين فيقال «نحن نحبكم» لكي تختفي المحبوبة في الحي ويختفي المحب في القبيلة، وتنمو المشاعر في سياج من الكتمان، وعندما يقول المتنبي مثلاً:

يــا مــنْ يُعِــزُّ علينَــا أَنْ نُفَــارِقَهُــم
وجــدَانُنَــا كُــلَّ شــيءٍ بَعْــدَكــمْ عَــدَم

فإنه لم يحدد: منِ الذي يقصده في «علينا» وفي «نفارقهم» وظل المعنى مستساغاً وطيباً، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة في الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية، فهل يمكن أن يكون الأول مفرداً والثاني جمعاً، فيقال «أنا أحبكم» على معنى «أنا أحبك» بكسر الكاف أو أن يحدث العكس فيقال «نحن نحبك» على معنى «أنا أحبك»؟، وهل الشاعر حر حين يختار نمطاً من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه في قصيدة معينة أن يغيره في نفس القصيدة، فيقول لمن يحب مرة «أنا أحبك» ومرة «نحن نحبكم» أو «أنا أحبكم» وهكذا؟ وما الأثر الذي يمكن أن يتركه نمط من هذه الأنماط على مناخ القصيدة ترفعاً أو تواضعاً أو صلابة أو انسياباً؟ إنني قد لا أملك إجابة حاسمة على هذه التساؤلات، على افتراض أن لها إجابة حاسمة لكنني سأكتفي بإيراد بعض أبيات من غزلية رقيقة للعقاد تتغير فيها شبكة الضمائر بينه وبين حبيبه بحرية واسعة ولسوف نضع خطاً تحت الضمائر في الأبيات يقول العقاد في قصيدة «الحرام والحلال» من ديوان وهج الظهيرة:

حبيبــي الَّــذِي لســتُ أعنِــي سَــوَاهُ
إذا فهــتَ بــالقــولِ مســترســلاَ

وقبلـــةَ شِعـــري التـــي أنتحِـــي
إذا أجمـــل الشعـــر أو فصـــلا
كـــأن مـــآقـــي مـــا ركبـــتُ
إلا لتـــرعـــاك أو تـــأفـــلاَ
فمـــا أعشـــق الحســـن إلا عليـــكَ
وكـــالـــوحـــش بعـــدك ريـــم الفـــلاَ
أحيـــن صـــرفنـــا إليـــك القلـــوب
قضيـــت فحـــرمـــت مـــا حلِّـــلا
قبيـــــح بعينـــــي أن تنظـــــرَا
ولكـــــن لعينيـــــك أن تقتـــــلاَ
وحـــب الجمـــال حـــرام علـــيَّ
وأمـــا اختيـــالـــك فيـــه فـــلاَ
ولا خيـــر أنـــك حلـــو المـــذاقَ
شهـــي العنـــاق ســـري الحلَـــى
وكـــن أنـــت شمـــس الضحـــى رونقًـــا
وكـــن أنـــت نبـــت الربـــى مخضـــلاَ
فـــإنْ نحـــن كـــانـــت لنـــا أعيُـــن
فقـــد عظـــم الجـــرم واستفحـــلاَ
فيـــا ظـــالميـــن ومـــا همُّنَـــا
ســـواكـــم مـــن النـــاس أن يعـــدلاَ
أبيحـــوا لنـــا الحـــب أو فـــاحجُبـــوا
قـــوامـــاً تثنـــى ووجهـــاً حـــلاَ

إن إحصاء الضمائر في الأبيات التي أوردناها وهي أبيات تدور

في قصيدة واحدة وفي مقطع واحد يرينا أن المحب لبس ضمير المتكلم المفرد خمس مرات، وضمير المتكلم الجمع ست مرات، وأن المحبوب ألبس ضمير المخاطب المفرد عشر مرات، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة أسرة غنية النفس.

يحتل التعبير بالصورة، مكاناً متميزاً في غزليات العقاد، شأنها في ذلك شأن كل شعر جيد ويزيد من عمق هذه المكانة أنها قائمة على أسس نظرية بعيدة الجذور في فلسفة الصورة والهدف الذي ترمي إليه وهي فلسفة عدها العقاد ركناً ركيناً في مذهبه، وهاجم الصور التي حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس والتي لا يزيد همها عن تشبيه شيء أحمر بشيء أحمر مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نوراً، ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في الديوان وفي شعراء مصر وبيئاتهم وفي مقالاته المتفرقة في الأدب والنقد.

وهذا الإيمان النقدي العميق يسانده تطبيق شعري نشط يلجأ غالباً إلى الصورة، لأنه يدرك أن لفظة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من الكلام المجرد، وقديماً كان العقاد نفسه هو الذي قال في تفضيل الشعر على القصة، إن بيتاً واحداً مثل قول القائل:

وتلفَّتَتْ عَيْنِي فمذ بَعُدَت عَنّي الطلُولَ تلفَّتَ القلبُ

قال إن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة، وهل امتاز هذا البيت إلا بأنه بني على الصورة من أوله إلى آخره.

ولا شك أن اقتراب العقاد من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها، جعله يزداد إدراكاً لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة في الجمع من خلال «الصورة» بين الشعر والرسم في واحد من مواقف حياته المؤثرة، فلقد مر العقاد في تاريخه العاطفي يوماً بأزمة كان مبعثها حسناء خانت مودته ولم يجد الشفاء من أزمته تلك إلا من خلال «صورة» رسمها أولاً شعراً، ثم رسمها له صديقه الفنان صلاح طاهر لوحة يظل يحتفظ بها العقاد في حجرته طوال حياته، يقول العقاد بعنوان: «حرمان أو عطاء» في ديوان وحي الأربعين:

مـائـدةٌ كَـمْ بـتُّ أشتَـاقُهَـا ألقيتُ في صحفتَها بالذبابِ
أرَحتِنِـي مِنْهَـا فقـدْ عفتُهَـا فليسَ فِيهَـا مـورد مستطَـاب

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر، البيت الأول في صورة طبق شهي من الحلوى وقد حط عليه الذباب، وترك البيت الثاني يردده العقاد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقي نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة في حجرته، وتتخذ الصورة أبعاداً مختلفة في قصيدة العقاد الغزلية، فأحياناً تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب، وأحياناً تكون لقطة متنامية، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوي وما يعادله من موقف تجسيدي مصور فيكون النمو بأحدهما نمواً بالموقفين في وقت واحد، ولننظر إلى هذه اللقطة التي يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصوري، يقول في قصيدة «إلام التجني؟» في ديوان أشجان الليل:

هبيني امرءاً في قبلةِ الوحيِ قائِمَا
طوالَ اللَّيَالِي قانتَا يتهَجَّدُ
رَأى قبساً يعتَاده ثم أطبَقَتَ
عليهِ ستُور فَهوَ لاَ يتوَقَّدُ
ونادَى ولاَ مَنْ يستجيبُ نِدَاءَهُ
وضلَّ ولاَ من في الدَّيَاجِير يَرْشُدُ
ألاَ يغْتَريه الشَّكُ والشَّكُ قَاتِلُ؟
ألاَ يحتَويه اليَأسُ واليأسُ مُلْحِدُ؟

والطريق الذي سلكته الصورة في نموها لافت للنظر، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويداً حتى التحمت بهدفها، فحين يتعلق الأمر بالشك لا يرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذي من شأنه الجنوح إلى اليقين، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التي تقود الناسك ذاته إلى هذا المآل، تنمي في النفس في الوقت ذاته، فراغ صبر المحب المخلص ونفاد طاقته.

وأحياناً تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لا يمثل الطرف المعنوي فيه إلا الشرارة الأولى، التي ينطلق بعدها الطرف الحسي ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم، ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدمه العقاد من أكثر من موضع في دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك في الشعر العربي الحديث في مدارسه المختلفة، فيقول العقاد في قصيدة «موت الحب» من ديوان «أشجان الليل»:

غـــالَـــه وهـــو صغيـــرُ قبلَمــا
تكبـــر البلـــوَى بـــه يـــوم نـــوَاه
كنـــت أرجـــوه ليـــومـــي كلَّمَـــا
عـــزنـــي فـــي مطلـــع الشمـــس هـــدَاه
كنـــت أرجـــوه لليلـــي كلَّمَـــا
لجـــت الحيـــرة بـــي تحـــت دجَـــاه
كنـــت أرجـــوه لأمســـي لقَـــد
رب أمـــس لـــك لا تـــرجـــو ســـوَاه

وهو يعود إلى نفس الرمز، رمز الطفل المعبر عن الحب، في قصيدة أخرى، حين يقول في قصيدة «بعد عام» من نفس الديوان:

خبِّـرينـــي كَـــمْ مـــن العمـــرِ يـــدومْ
ذَلِـــكَ الطِّفْـــلُ الَّـــذِي أكْمَـــل عَـــامَـــا
خبـــرينـــي أنـــت.. إنـــي لـــزعِيـــم
أن يـــدُومَ الـــدَّهـــرُ لا يسلُـــو دَوَامـــا

ولا شك أن هذا الرمز الذي أصله العقاد في شعره الغزلي قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة، فكان مصدرهم، ولم يكونوا في حاجة إلى العودة إلى الرمزيين الأوروبيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد في تعليقهم على قصيدة «طفل» للشاعر صلاح عبد الصبور، والتي تنمي نفس الرمز الذي التقطه العقاد من قبل، يقول عبد الصبور:

قولي أمات
جسيه جسّي وجنتيه

هذا البريق
ما زال ومضى منه يفرش مقلتيه
ومضى الشعاع بعينه الهدباء ومضته الأخيرة
ثم احترق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعري في المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد، والتي تشكل الجانب الأكبر من قصائده، معتمداً على وسائل البناء الفنية، اعتماداً على اللغة في مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة، واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء، ربما دون توقف أمامها أحياناً توقفاً جمالياً، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتنامى لكي تجسد المعنويات الداخلية، من خلال المعادل الحسي الخارجي.

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتخلق أحياناً، وتقصر عن ذلك في بعض الأحايين ولكنها في كل الحالات، تصدر عن نفس شاعر كبير.

لم يبقَ أمامنا إلا أن نقترب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبياً، وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللفظة الغزلية المحددة، إلى إطار الحب والجمال الأوسع، الذي يشكل فيه الجمال الأنثوي واسطة العقد، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في آفاق متعددة.

وهناك رابط قوي يقيمه العقاد في فلسفته وإبداعه الفني معاً بين مناحي الجمال المختلفة في الطبيعة، ومن بينها الجمال الأنثوي،

وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعاً فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدي، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفني في ذاته، يقول العقاد في إحدى مقالاته المبكرة التي ضمها في «ساعات بين الكتب» وكانت بعنوان «الغزل الطبيعي»: ليس تأثير العشق بمقصور على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسي أم لم يكن، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ من تأثيره النوعي عليها إلا أن يذكي فيها الغرائز الغيرية التي تقوم عليها علاقات المجتمع، وأن ينمي الأذواق النوعية الأخرى التي تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وغناء، ولذلك كان أهل هذه الفنون ممن لا يستغنون عن العشق، لأن موت عاطفته في نفوسهم يميت أذواقهم الفنية».

إن ذلك التصور الفلسفي عندما يتحول إلى عمل إبداعي في القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبيت والتغزل ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد في عالم الطبيعة أو عالم الحيوان، أو عالم الطير، والبعض الآخر في عالم الجمال الأنثوي، وليس هذا لجوءاً إلى ما كان يعينه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض في قصيدة واحدة، فكأن لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر في نسجه ولونه، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش، فالعقاد في هذا اللون من القصائد الغزلية، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل. وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من

قصيدة لأخرى، فهي أحياناً تأتي في صورة موجات مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجاً طبيعياً في الموجة المحورية للقصيدة، وأحياناً تأتي في صورة لقطات سريعة، كل لقطة منها تنتمي إلى أفق قابل للنمو في ذاته، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقي القصيدة، ومن هذا النوع الأخير، تأتي هذه اللقطات المركزة في قصيدة «اليقين» من «ديوان أشجان الليل» حيث يتيقن المحب بعد فترة شك وتردد، أن الهجر قد وقع، فتتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التي يحسها وتسعى العناصر جميعاً لتحاوره أو يحاورها:

سَلْ الصُّبْح كَمْ مَارَيْتَه كلَّما بدَا
ولم يبدُ فيهِ ذَلِك الوَجْه حاليَا
سل الليل كم جافيته كلما سجَا
ولم أرتقب فيه الحبيب الموافيَا
سل النيل كم أنكرته كلما جرَى
ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريَا
سل الدار كم ناشدتها القرب راجيًا
وأرهفت في أنحائها السمع جاريًا
وتطلبه مني جفون تعوَّدَتْ
على البعد أن تلقاه في الحي آتيَا
سل الروض مطلولا سل القفر صَادِيًا
سل النجم لماحا، سل البدر ساريًا

فالعناصر التي آتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضاً في طبيعة ما يعطيه من الأحاسيس الأولى، ومن هذه الناحية، فإن

الصبح يباين الليل، والروض يباين القفر، والنيل الجاري يختلف عن الدار الثابتة لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محوراً تتجمع عندها في مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذي توضحه الجمل التالية لكم الخبرية في الأبيات فالصبح إذا بدا يماريه، والليل إذا سجا يجافيه، والنيل إذا جرى ينكره... الخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التمام في لوحته الغزلية التي تساعده على ثباتها عناصر الطبيعة.

في بعض القصائد الغزلية تستقل العناصر الجمالية إلى حين. ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسي وهو عنصر الحب والجمال الأنثوي لكي تزيده تألقاً ووضوحاً، وقد تكون هذه العناصر ممثلة في الجمال الطبيعي من أزاهر وأغصان وأشجار ومياه، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطا المشاعر انطلاقاً من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبي، وقد تكون هذه العناصر متمثلة في بواعث النشوة الطارئة لكي تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص، في المزج بين الخمر والحب، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربي، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائماً إلى آفاق الحب، بدءاً من تلك التي تعني بالرمزين (الخمر والحب) مستواها الظاهري المألوف وانتهاء بتلك التي تعني بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الإلهي الصوفي، ومن ثم فلا غرابة في أن تشيع نفس الصور في ديوان أبي

نواس وابن عربي، أو ديوان الأعشى وابن الفارض، وهي تتيح لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذي يبتغيه.

اتَّبع العقاد هذا «التكتيك» في بعض غزلياته، ومنها هذه القصيدة التي ترد في ديوان وهج الظهيرة بعنوان كأس على ذكرى، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر:

يا نديم الصبوَات أقبل الليلُ فهَاتِ
واقتل الهَمَّ بكأسِ سميت كأس الحياةِ

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التي يمكن أن تجمع بين الخمر والمحبوب.

وهي سكر العين باللون سني اللمحات
وهي سكر الأنف بالعطر ذكي النفحات
وهي في الكأس وفي النفس أحب النشوات

وبعد أن يستوفي هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما في ذاته وإن كان قد استطاع أن يشي بما سيؤول إليه، يربط المقطع على الطريقة القديمة في حس الانتقال بالمحبوب، فينسج من كلمة «هات» التي كانت قافية البيت الأول، مفتاحاً يربط بين المقطعين:

هاتها واذكُر حبيبَ النَّفْس يا خيرَ ثقَاتِي
ودَع التلميحَ وأجهز باَسمه دون ثقات
صفه لي صفة وما كان بمجهولِ الصفاتِ
غير أنِّي أمتع التَّمْع بحظ الحدقَاتِ
صفةٌ في قلْبِي لوْ استعطعتَ وترجِم زَفَرَاتِي

والمقطع من خلال هذا يصيب في المحور الرئيسي وهو الغزل، من خلال التمهيد بالخمر بما تؤدي إليه في تحليق، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية في تفصيل وصف الجهر على وصف السر، وإمتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر، وهو معنى مألوف في مثل قول أبي نواس:

ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر
ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينهما وبين الغزليات على النحو الذي رأيناه في اقتباسه معاني أبي نواس في الخمر وإلباسها للمحبوب، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهي صور تطرح على مستويين تعبيريين، أولهما يطرح من خلال الصور الإنشائية، فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائي واحد:

أترى ألبق منه في اصطياد المهجَات
أترى أملح من خطراته في الخطرَات
أترى أصبح من خديه بين الوجنَات
أترى أعدل من قامته في الصعدَات

ولعل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع جمالها، أنها مستمدة جميعاً من موروث ثقافي، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه، وهي تتوالى كالصور المستعارة المألوفة، تبدو لعين القارىء وكأنها صور بلاستيكية، أو صور «موديلات» تقدم المقاييس النموذجية في الجمال، أكثر مما تقدم نموذجاً حياله،

والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة «النموذج المثالي» في الجمال الذي يتعلق به الهوى في ذاته، لدرجة تتداخل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده:

أأهـــواهُ أم الهـــوَى خيـــالاً تعلّقَـــتْ
بِـــهِ نظْـــرتِـــي فـــي صفحـــةِ الـــدُّمَـــاءِ

ثم تأتي بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الإنشائية، موجة أخرى من الجمل الخبرية، وكأن الصفات التي كانت تطرح على مستوى التساؤل أصبحت موضع تأكيد على مستوى الأخبار.

ذهبي الشعر ساجي الطرف حلو اللفتات

وهذا البيت نذكر به أبياتاً قالها علي محمود طه فيما بعد على نفس القافية في قصيدة «الجندول».

وتتتابع بقية الصفات الخبرية على هذا النحو، حتى يبدو المقطع وكأنه قد تخلص من آثار «الخمريات» في المقطع السابق، أو انتشى بها.

لكن المقطع التالي لا يلبث أن يعود إلى نفس مفتاح المقطعين السابقين، ومن ثم يعود إلى الخمر، لكن لكي يمزجها هذه المرة مع المحبوب في مقطع واحد:

هـــاتَهـــا بـــاســـم حبيبـــي قـــاتـــل الله عـــداتِـــي
هـــاتهـــا عشـــرًا وكـــرر وَصِـــفْ العـــذاب مثـــاتِ
صفـــه غضبـــان وصفـــه لاعبـــا بيـــن اللَّـــذاتِ

ويقود هذا المزج الشاعر إلى حميا تذكر الحبيب فينسل مرة

أخرى من الخمر إلى صفات المحبوب ويمتد التذكر إلى القسوة التي علموها له، فإذا بالخمر تعود مرة أخرى إلى الظهور في المقطع، لا لتذكر بالحبيب كما فعلت على امتداد القصيدة، ولكن لتساعد على التسلي عن هموم الذكرى:

علَّمُوه وهوَ لاَ يَعْلَمُ ما كَيْد الغوَاة
ليتني علمته الوصل وتكذيب الوشَاةِ
صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حرقَاتي
جمع الوجد بأشجاني وضاقت أزماتي
هاتها صرفاً وأغرق في طلاها حسراتِي
عوضاً عما يؤاتي من هوى أو لا يؤاتِي

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة في القصيدة وكأنها أجزاء من رقع الدراويش، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها «ماء» واحد يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أمداد سابقه وتتكون للقصيدة من ثم وحدة خاصة، فلا هي تنتمي للعناصر الأولى ولا هي تنفصل عنها، وإنما تصهر العناصر جميعاً لتشكل منها عنصراً جديداً هو القصيدة، وذلك جزء من عمل كيمياء الشعر.

٢٥ - أبو العلاء المعري بين «العقاد» و «طه حسين»:

لا تكاد تجد أديباً من أدباء العربية لم يقض حقبة من حياته في دراسة آثار أبي العلاء المعرّي، شعراً ونثراً، لأن الأديب الكبير قد

امتاز بلون مستقل من ألوان التفكير الإنساني يدفع القارىء إلى تتبعه ناقداً أو مؤيداً، وقد تستغني بقراءة ديوان عن ديوان لأكثر شعراء العربية، ولكنك لن تجد ما يسد مسدّ ديوانيْ سقط الزند، واللزوميات من آثار المعرّي الشعرية، وعلى كثرة الرحلات الخياليّة في الآداب المختلفة من شرقية وغربية، فإنك لا تستطيع أن تهمل دراسة رسالة الغفران مكتفياً ببعض الرحلات المماثلة مهما كان صاحبها عملاقاً ذا دويٍّ كدانتي صاحب الكوميديا الإلهية، لذلك نجد في أدبنا المعاصر عشرات من الدراسات الجادة تخصّ أبا العلاء بالتحليل والنقد، كما نجد أعلام الأدباء من الرواد قد احتفلوا بالمعرّي احتفالاً بارزاً، فهم يفردون عنه الكتب الخاصة، كما يجعلون أبياته الشعرية موضع الاستشهاد في كلّ مناسبة تعن، وقد كان الأديبان الكبيران عباس محمود العقاد وطه حسين في مقدمة من احتفلوا بتراث الشاعر الكبير، وهما يتباهيان به، ويعتزان بما يدبجانه بشأنه، وطبيعيّ أن تختلف بعض آرائهما حوله، وأن يكون هذا الخلاف مصدر إمتاع أدبي لمن يسره أن يجد الأديبين الكبيرين يقفان موقف المعارضة بصدد شاعر كبير يعتزان بما يدبجانه بشأنه، وطبيعيٌ أن تختلف بعض آرائهما حوله، وأن يكون هذا الخلاف مصدر إتباع أدبي لمن يسره أن يجد الأديبين الكبيرين يقفان موقف المعارضة بصدد شاعر كبير يعتزان معاً بعبقريته؛ إذ إنها ليست موضع الخلاف لدى أحدهما، ولكن بعض المناحي المتعددة لهذه العبقرية هي التي تفسح مجال الملاحظة والتأمل.

وقد كان الأديبان كلاهما يلتزم حدود النقد الرقيق الرفيق حيث يتناول الرأي المخالف، ولعل الدكتور طه حسين ـ على غير عادته ـ

كان أكثر مراعاة لهذا التلطف مع العقاد، لأنه يعرف أن صاحبه شديد المراس، وليس من السهل أن يعارَضَ بحدة توحي بالاستعلاء، لأنه يملك من أدوات الاستئصال ما يجعله الفائز المرموق في حلبة الصراع، وقد لمس العقاد هذه الروح الوادعة لدى طه إزاءه. فقابلها بوداعة مماثلة! مع الاحتفاظ بحقّ الخطأ والتصويب من كلا الجانبين، ولو أنّ طه والعقاد سلكا هذا المسلك مع من اشتدا في منابذته، كالأستاذ مصطفى صادق الرافعي مثلاً، لما اشتدت حرارة الصراع معه لدرجة الحريق، ولكن هذا ما كان.

خيال أبي العلاء:

كتب الأستاذ عباس العقاد بضع مقالات تحليلية عن المعرّي جمعها في كتاب (مطالعات) بعد أن نشرها متفرقة في الصحف، إذ تحدث بإمتاع وإقناع عن نظرات المعرّي للحياة، وعن فلسفة التشاؤم في عصره، وعن السخرية في أدبه، وموقفه من المرأة، وكان العقاد كعادته مجادلاً يعتصم بالحجة والمنطق، ويتخذ ثقافته الواسعة معواناً على الغوص الناقد إلى الباب المستكن، ولكنّه فيما كتبه تحت عنوان (الخيال في رسالة الغفران) جنح إلى رأي مخالف، إذ حكم بأن رسالة الغفران لا تخرج عن كتاب أدبيّ تاريخي يتصل بالعلم، وليس بدعة فنية، إذ سلك المعرّي مسلك التلطف في رواية القصص المشتهرة، والوقائع المسجلة، فهو يتحدث عن الشعراء والنحويين واللغويين بما يعرفه الجميع، كما يلم بمشاهد الجنة والنار فيتحدث عن مسلمات بها جاءت في كتب الدين من قرآن وحديث، فهي إذن أقرب إلى كتب الجغرافيا والرحلات، وكل ما

صنعه المعرّي، أن قام برحلة في الكتب، ليجمع منها ما تفرّق، فلم يقدم جديداً لقارئه، وعلل العقاد هذا التصور بأن ملكة الخيال، ليست من مواهب المعرّي، ولو تمتع بهذه الملكة لأسعفته بنفحة من نفحات الشعراء، على نحو ما نرى في القصص الخيالية لكبار الشعراء في الغرب، فالعقاد لا ينظر إلى رسالة الغفران أثراً فنياً يرفده الخيال، ولكنّه يعدها كتاب تاريخ أدبيّ، يجمع شذوراً عن الأدباء، إذ لم يستطع المعرّي أن يولد الصورَ المعبرة، وأن يلبس المعاني المجردة لباس المحسوسات! وذلك موضع تصور!

هذا رأي العقاد، وهو ما انفرد به وحده، إذن الشطط كلّ الشطط أن نحكم بأنّ رسالة الغفران أشبه بكتاب الجغرافيا، ومذكرات الأدب! ولكنّ العقاد قد قالها! وأتاح الفرصة لناقد متحفز كالدكتور طه أن يهجم عليه من ثغرة سهلة الاقتحام، فليس لها بابٌ يمنع، أو قفل يصدّ، ومع اتضاح الحق في هذه القضية، فإن الدكتور طه لم يغب عنه لحظة أنّه أمام العقاد، أمام محامٍ مِدْرَهٍ يدافع عن الظلام فيجعله ضياءً، ويتكلّم عن الصحراء فيلبسها وشي الفراديس لم يغب ذلك عن طه حسين فبدأ حديثه بقوله: أمّا الأستاذ عباس محمود العقاد، فأريد أن أنقده، ولكنّي أعترف بأني خائف متهيب، فلأكن شجاعاً، ولأهجم على كتاب الأستاذ في ثبات وأمن! أرأيت هذا الاحتراس يتقدّم به طه حسين على صفحات جريدة السياسة، تلك الصفحات التي شهدت تعاليه المتكبّر على محمد حسين هيكل وأحمد ضيف ومصطفى صادق الرافعي ومحمد الخضري وسلامة موسى، وإذ كان يتحدث عن مؤلفاتهم حديث من يتفضّل ويمنّ، فإذا جاء دور العقاد، رأينا هذا التواضع الكريم بدءاً ثم رأينا هدوء

النبرة فيما بعد البدء، مع أنّ الحق هذه المرة مع طه لا مع العقاد، وأي سلاح أقوى من الحق إذا حارب به ناقد صوّال جوّال! لقد تحدث طه عن خيال رسالة الغفران فقال: هو ينكر على أبي العلاء أن يكون شاعراً عظيم الخيال في رسالة الغفران «سنة سُودة» كما يقول العامة! هل يعلم العقاد أن «دانت» صار شاعراً نابغة خالداً على العصور والأجيال، واثقاً من إعجاب الناس جميعاً بشيء يشبه من كلّ وجهٍ رسالة الغفران هذه، أستغفر الله، إنّ من الأوروبيين من يزعم أنّ شاعر فلورنسا قد تأثر بشاعر المعرّة قليلاً أو كثيراً، وما الخيال؟ أمّا إذا كان الخيال ملكة تمكن الكاتب أو الشاعر من أن يخترع شيئاً من لا شيء، أو يؤلف شيئاً من أشياء لا ائتلاف بينها، فلم يكن أبو العلاء على حظ من الخيال، لأنه لم يخترع في رسالة الغفران شيئاً من لا شيء، ولم يؤلف بين متناقضات، ولكنّنا نعلم أن علماء النفس لا يسمّون هذه الملكة خيالاً، وإنما يسمونها وهماً، وهم ينبئوننا أن الخيال لا يخترع شيئاً من شيء، وإنما يستمد صوره ونتائجه من الأشياء الموجودة، يؤلف بينهما تأليفاً غريباً يبهر النفس، لم يكن أبو العلاء ملزماً أن يخترع الشعراء والعلماء والجنّة والنار، فدانتي لم يخترع «فرجيل» ولم يخترع الجحيم، ولا الأشخاص وإنما استمدهم جميعاً من الأدب القديم والدين المسيحي، ومع ذلك فهو صاحب خيال، وخياله هذا مصدر فنّه الخالد، لا تقل إنّ خط أبي العلاء من الخيال قليل، بل قل حظه من الخيال عظيم جداً، قيم جداً، خليق بالخلود، لأنه الخيال الخصب المنتج حقاً».

هذا ما ردّ به طه على العقاد في رأيه الخاص برسالة الغفران، والحق أن العقاد كان يكلف أبا العلاء ما ليس في طوق أحد، لأنّ أبا

العلاء لو اخترع أناساً وهميين غير من تحدث عنهم من أدباء العربية كما لو اخترع مكاناً للعذاب والنعيم غير ما عرف من أنباء الجنة والنار، لما صادف حديثه ارتياحاً من أحد، وإذ يكون الحديث بعيداً عن الواقع كل البعد، والخيال في وظيفته الأولى أداة تقريب للواقع، كي يكون مقبولاً عند الناس، فالفنان يجنح إلى الأسطورة، وإلى المجاز، وإلى التشبيه، ليجعل اقتران الفكرة بالصورة وسيلة لتقريبها، بلْ لإضاءتها وتجميلها وإظهارها في أبهى المشاهد، وإذ ذاك يكون الخيال أداة تمكين، وإثبات لا وسيلة جموح ونفار، وقد أعطى المعرّي فكرته عن الأشخاص والأحداث والثواب والعقاب في إطارٍ تصويري على جناح رحلة من عالم الشهادة إلى عالم الغيب! هذه الرحلة هي الخيال الأدبي في أحسن معارضه، وقد أدى رسالته حين ترجم عن خواطر أبي العلاء، وأفصح عن مكنونه أتم إفصاح!

الحق أن العقاد قد ظلم المعرّي(١) ، وأن طه حسين قد أنصفه، وقد أرسل العقاد رسالة خاصة تتضمن تعليقاً على مقال طه حسين، ولم يشأ الدكتور أن ينشرها كدأبه في إعلان ما يرد إليه، ولكنه أشار إليها بقوله: أنا أتقبل هذه الرسالة شاكراً ما فيها من خير وشرّ، ومن ثناء وذم، وأؤكد لصاحبها أنه لم يصدق في رسالته كلها، كما صدق في آخرها، حيث يقول «إن صوتي يُسمع على ما فيه من نشوز، وأنا أعلم أنّ النشوز لا يمنع الناس من الاستماع إلى هذا الصوت، فقد

---

(١) انظر مقال الأستاذ الدكتور محمد رجب البيومي، عميد كلية اللغة بالمنصورة، بمجلة الفيصل العدد ١٩٧ ـ ذو القعدة ١٤١٣ هـ ـ السنة (١٧) ـ آذار (مارس) ١٩٩٣ م.

يكون في الاستماع إليه خير».

رجعة أبي العلاء:

وقد قام الأستاذ عباس محمود العقاد برحلة خيالية كتلك التي قام بها أبو العلاء المعرّي في رسالة الغفران، ولكن رحلة العقاد كانت في الحياة الدنيا، لا في الحياة الآخرة حيث شاء أن يصحب أبا العلاء إلى شتى أقطار الأرض شرقاً وغرباً، ليحدثه برأيه في الأحوال العالمية من سياسية واجتماعية واقتصادية، فإذا زار أبو العلاء مع صديقه إنجلترا فلا بدّ أن يحدثه عن الديمقراطية، وإذا زار معه روسيا فسيستمع إلى حديثه عن الشيوعية، وإذا نزل موطناً تتصارع فيه الآراء الفلسفية، والمذاهب الاجتماعية فلا مناص من أن يبدي الشيخ رأيه فيما يدور حوله من المذاهب المتناقضة مما يرى ويسمع، ولكن كيف يتحدث أبو العلاء عن هذا كله؟ لقد رجع العقاد إلى اللّزوميات، والفصول والغايات وديوان سقط الزند مما طبع من آثار أبي العلاء، وألقى عليها نظرة الفاحص المتيقظ المتفطن لأسرار التعبير وخوافيه، لأن أبا العلاء لم يكن كثيراً ممن يفصحون عن أنفسهم في سفور كاشف، بلْ كان يكني ويوري ويومىء، وكأنه يخشى بعض التصريح، إذا جابه الناس برأيه الخاص، ولا بد لمن يسبر غوره البعيد، أن يملك موهبة كموهبة العقاد، تكون مجهراً كاشفاً لأدق الخلجات، وأشعة نافذةً إلى أعمق الأعماق، وقد وفق الباحث الكبير إلى محصول جيد ممتاز، لأن أبا العلاء المفكّر الفيلسوف قد ألقى شباكه الفكرية في مضطرب فسيح من مناحي الكون، فعالج قضايا الأمس التي تتفق في كثير من مناحيها مع قضايا

اليوم، فأمدّ العقاد بزاد جيد على السير الطويل في رحلة شاقة ذات وعورة ناشزة لا يصبر على قطعها إلاّ كشاف جسور، هذا لباب ما قام به العقاد في كتابه (رجعة أبي العلاء)، وقد مهد لحديثه بفصلين رائعين عن أبي العلاء فكرياً ونفسيّاً، والحديث عن أبي العلاء فكرياً أهون سبيلاً، وأسهل متناولاً من الحديث عن أبي العلاء نفسيّاً، لأن الحديث عنه في المنحنى الأول يجد وسائله المتيسرة في كتبه الأدبية، وبخاصة في ديوان اللزوميات، أما الحديث عن المنحنى الثاني فيستشفُّ استشفافاً من بطائن دفينة طيّ الستور آناً، ومن مراجعة ما دونه الصادقون من مؤرخين من تاريخ حياته، وسجل مواقفه، وأقول: المؤرخون الصادقون، لأنّ الشاعر الكبير قد يبتلي بمن زيف مواقفه، وافترى عليه الكذب، بل بمن نحله ما لم يقل ليهوي به إلى قرار سحيق. وقد طالع الدكتور طه حسين ما كتب العقاد في رجعة أبي العلاء، فكتب فصلاً نقدياً رائعاً، اعترف في مقدمته بأن العقاد من الأدباء الذين لا يُقْرؤون لقطع الوقت، وإنما يقرؤون لالتماس الفائدة واجتلاب المتعة، وآثاره من الآثار الباقية التي لا تنسى لما حملت من أطيب الثمار، كما أنها لا تفهم في مشقة ويسر بل لا بدّ من صبر طويل، وروية متئدة، وقد أنفق العقاد جهدين في تأليف الرجعة؛ جهد البحث والمراجعة والاستقصاء وسؤال اللزوميات عما أضمرت وأسرّت، وجهد الروية والاستنتاج والقياس، لأن العقاد في هذا الكتاب ليس مؤرخاً فحسب، ولكنه مؤرخ ومتنبىء وواصف ومحقق، وبعد أن أشبع طه هذه الناحية مبيناً صعوبة ما انتحاه العقاد من اتجاه، حين عاد بالرجل من القرن الرابع إلى القرن الرابع عشر بقدرة قادرة، وسطوة قاهرة، بعد أن أشبع طه حسين هذه الناحية، تعرض إلى وجهة نظر معارضة أوضحها في

قوله ببعض التصرف «لقد أراد ـ العقاد ـ أن يعطينا صورة عن أبي العلاء لو عاش في هذا العصر، فأعطانا صورة من العقاد الذي يعيش في هذا العصر، وما أحسبنا قد خسرنا شيئاً، بل أعتقد أننا ربحنا كثيراً، . . . وليس على الأستاذ العقاد بأسٌ من ذلك، فقد حاول شيئاً لا سبيل إليه، أراد أن يطوف بالمعرّي في أقطار الأرض فلم يصنع شيئاً، وإنما ارتحل به إلى طائفة من الكتب التي قرأها، وفي ألوانٍ من العلم الذي أحاط به، ذلك لأن الأستاذ العقاد نفسه لم يرتحل في أقطار الأرض، وإنما ارتحل وهو مقيم مستقر، وعرف الدنيا وهو لم يتجاوز حدود مصر، والله لا يكلف الناس فوق ما يطيقون، وعند الأستاذ العقاد أدبٌ وعلمٌ وفلسفة، ولكنه لم يرحل إلى أوروبا ولا إلى أمريكا، فلا يستطيع أن يرحل بك ولا بأبي العلاء إلى أوروبا وأمريكا، إنه ينزل بك وبأبي العلاء في ألمانيا وروسيا والسويد والنرويج والدنمارك، وفي بلاد الإنجليز والاسبان، ولكنه لا يريك من هذه البلاد شيئاً، ولا يظهرك، ولا يظهر أبا العلاء إلاّ على بعض ما عنده من آراء أصحابها وسيرهم. والأستاذ العقاد معجب ببعض الديمقراطيات دون البعض الآخر، فلا بدّ أن يفرض هذا على أبي العلاء، وكذلك أصبح أبو العلاء صورة للأستاذ العقاد، ولم يصبح العقاد صورة لأبي العلاء، والمسألة التي تحتاج إلى جواب هي: أيرضى أبو العلاء عن هذه الصورة التي فرضها عليه الأستاذ العقاد لو أنه عرفها أم يسخط عليها، أما الأستاذ العقاد نفسه فيجيبنا بأن أبا العلاء لا يرضى عن هذه الصورة لأن أبا العلاء لا يريد هذه الصورة، ففيم إعطاؤنا هذه الصورة، وفيم عرضها علينا؟ وفيم إزعاج الشيخ عن مرقده».

هذا أهم ما جاء في نقد الدكتور طه، وقد قال فيما كتبه «إن العقاد لا يستطيع أن يعطيك من أوروبا، ولا من أمريكا شيئاً لأنه لا يعرفهما، وأستغفر الله، بل لأنه لم يرهما رأي العين» وقد ردّ الأستاذ العقاد على اعتراض صاحبه، بادئاً بالشكر على ما أسبغه عليه من ثناء، ثم قال أولاً بصدد ما قرره الدكتور من أن العقاد لم يرتحل بأبي العلاء في أقطار الأرض، وإنما ارتحل به في طائفة من الكتب التي قرأها قال العقاد: ببعض التصرف الذي لا محيد عنه.

العجيب أن الدكتور يسوق هذا الرأي في معرض الكلام عن أبي العلاء، عن الرجل الذي كتب عن الجنة والجحيم وهو قابعٌ في بيته، فماذا يقول المعرّي للدكتور طه حسين لو أنّه ألزمه هذا الحكم وأبى عليه أن يكتب إلاّ عن المعرة التي عرفها، إنه لا يقبل منه هذا، حيث نزح بفكره إلى أقصى الربوع! وأبو العلاء لو ساح اليوم ـ وكان حيًّا ـ في أطباق الأرض لا يكون من غرضه أن يكتب دليلاً سياحيًّا وإنما تعنيه مشكلات العقائد والأخلاق التي كان يعنى بمثلها في الحياة، وليست هذه المشكلات مقصورة على السائحين دون المقيمين، ثم إننا نتساءل: أين المشاهد التي لا يراها الإنسان إلاّ بالانتقال، وهو في عصر السينما والمطابع والمذياع، والعالم كلّه معروض عليه! أيكون ذهابي إلى أوروبا وأمريكا وآسيا واجباً قبل الكتابة عنها؛ فهل كان ذهاب أبي العلاء إلى الدّار الآخرة واجباً عليه، ليكتب رسالة الغفران؟ وماذا نقول عن الذين يكتبون عن المدن البائدة من أمثال بابل ونينوى وطيبة ومنف، وقد استحالت الرحلة إليها؟ ألا يجوز لنا أن نكتب تاريخها لأنها بادتْ ولا نستطيع الرحلة إليها؟ إنّ على الدكتور أن يعدل عن رأيه فهو خير له من الحجر على رحلات

الأفكار في الواقع أو الخيال.

هذا ما قرره العقاد عن الاعتراض الأول، أما قول الدكتور طه بأن العقاد أعطانا صورة منه ومن عصره، ولم يعطنا صورة من المعرّي فقد ردَّ عليه العقاد بقوله:

«إنني اجتهدت ألا أسند إلى أبي العلاء فكرة من الفكر، أو كلمة من الكلمات، إلاّ شفعتها ببيت أو أبيات قالها في مسألة قديمة تقرب من مسائلنا الحديثة، وهذه هي حجتي في إسناد تلك الفكرة أو الكلمة إلى أبي العلاء، فالوجه الصواب في النقد أن يقول لنا الدكتور طه: «إن أبا العلاء لا يمكن أن يقول ذلك، لأن كلامه السابق يأباه، ولا يوافقه، وإن المتكلم إذن هو العقاد!».

وواضح أن العقاد قد استشهد بنصوص صريحة لا شبهة في نسبتها إلى أبي العلاء! فالمعرّي حينئذ هو المتكلم، وجهد العقاد محصور في اختيار هذه النصوص، وتطبيقها على الواقع المشهود بيننا الآن.

* تعقيب قارىء حصيف:

نشر الدكتور فقرة لكتاب «رجعة أبي العلاء» بمجلة الثقافة في أوائل ظهورها، فعقّب عليه الأستاذ علي زكي بك وكيل مديرية القليوبية تعقيباً يقول فيه مخاطباً الدكتور طه حسين:

لكني أراك قد خرجت على مألوفك حين عرضت لكتاب الأستاذ العقاد «رجعة أبي العلاء» إذ عرضت له مترفقاً محاذراً، مجانباً صراحتك المدوية، متجاوزاً الهوادة واللّين إلى طبقة أدنى إلى

الدعابة والرخاوة، وقد وعدت في أوّل عدد من (الثقافة) أن تهاجم ولو أصميت وأن تنقد ولو أغضبت أقرب المقربين منك وأعزهم عليك!

وقد أجاب الدكتور طالباً من المعقّب ألاّ يتعجل الحوادث، وألاّ يثير نار الخصومة الحادة قبل أوانها، إذ ليس على الخصومة العنيفة بينه وبين الأستاذ العقاد من بأس، فربّ إشارة أجزأت عن عبارة، والأستاذ العقاد بعد رقيق الحسّ دقيقه لا يكاد يقرأ فصلاً في نقد كتاب من كتبه حتى يسرع إلى الرد، وإلى الردّ الذي يتكلف فيه التأويل والتحليل، فالخير كل الخير أن نطرق عليه الباب في رفق، وأن ندخل عليه بعد أن يأذن لنا في رقة وظرف، والله أعلم بعد ذلك كيف يكون مقامنا عنده، وكيف يكون انصرافنا عنه وكلام الدكتور هذا واضح لا يحتاج إلى تعقيب.

* مع أبي العلاء في السجن:

بعد فترة قصيرة من ظهور (رجعة أبي العلاء) أخرج الدكتور طه حسين كتابه الشهير (أبو العلاء في سجنه) وهو مجموعة خواطر حول آراء المعرّي حلّلها الدكتور تحليل الصديق المحب لا الناقد المحايد، وقد قال في المقدمة: إنه لا يقدم بحثاً علمياً ولا نقداً أدبيًا، وإنما يتحدث عن صديق لا يرجى نفعه، ولا يتّقي شرّه، ولا يصدر المتحدث عنه إلاّ من الحبّ المبرأ من الرغب والرهب، وقد قرأ العقاد كتاب صاحبه، وحيّاه تحية طيبة، وقال فيما كتبه عنه إن الدكتور يؤثر المعرّي بحبّه ويحابيه!

ومن المصادفات أنّي ـ والكلام للعقاد ـ أحابي أبا العلاء وأوثره على النحو الذي يذهب إليه الدكتور، ثم قال العقاد: أنا لا أذكر أني كرهت أحداً أحبّه أبو العلاء أو أحببت أحداً كان هو من كارهيه، ولكن الدكتور طه يعرف مقدار حب أبي العلاء للمتنبي ومع ذلك يكرهه، وأنا بهذا أقرب إلى أبي العلاء من صاحبي.

وكان الدكتور قد وازن في كتابه بين أبي العلاء والمصور الفرنسي (ديجاس) وجعلهما شبيهين في القسوة على نفسيهما، ففتح المجال للعقاد لتحليل دقيق، نحو الشبيهين الكبيرين، حيث انتهى إلى أنّ قلق المعرّي أشدّ قسوة من قلق ديجاس، فأين قلق الفنان المتطلع، من قلق الزاهد الناسك؟ أين رياضة الفقير الهندي حين يزهد عن الطعام من رياضة الحسناء الجميلة حين تزهد عن الطعام محافظة على قدها الممشوق؟ هنا زهد وهنا زهدٌ، ولكن النبعين يختلفان. وأين الزهد في المال انصرافاً إلى الغنَى، من الزهد في المال انصرافاً عن الدنيا.

وهكذا استطاع الدكتور طه حسين أن يستأنس يراع العقاد فسلس وانقاد، ولكن ليس على الدوام.

٢٦ ـ شوقيون وعقاديون:

منذ أواخر القرن الماضي التاسع عشر ومطالع هذا القرن والصراع حول قضايا الشعر ينتهي ليتجدد، ويخبو ليتأجج، وهو في كل حالاته يواكب حركة الإبداع الشعري ومدى قربها أو بعدها من رصيد التراث الشعري القديم.

وكان من الطبيعي أن يبدأ الحوار هادئاً ثم يحتد قليلاً قليلاً إلى أن يصل إلى صراع مكشوف بين المحافظين والمجددين، ويبدو أن تعميق الاتصال الحضاري والثقافي بالغرب كان وراء هذا الصراع فأصحاب الاطلاع الواسع على التراث الشعري والنقدي لدى أوروبا يهاجمون شعراء حركة البعث والإحياء عقب صدور دواوينهم، ويؤيدون هجومهم بنقد نماذج معينة من قصائد هؤلاء في الصحف والمجلات. بل ويعقدون المقارنات بين شعر العرب وشعر الأوروبيين غير عابئين باختلاف طبيعة الوجدان والتذوق أو البيئة ومعطيات التراث لكل أمة.

وبلغ التحدي مداه عندما صدرت عدة دواوين للشعراء المجددين في الشكل والمضمون مصدرة بمقدمات نافذة ومهاجمة للشعر التقليدي وشعرائه المحافظين، وتعلل هذه المقدمات لدواعي الخروج على أنماط هذا الشعر.

وما يكاد ينتهي حفل تكريم شوقي سنة ١٩٢٧ ومبايعته أميراً للشعر والشعراء، بل وما يكاد ينتهي حافظ إبراهيم من إنشاد قصيدته المعروفة:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

إلى أن يقول معرضاً بإعداد شوقي:

فقل للذي يبغي مداه منافساً طمعت لعمر الله في غير مطمع

فذلك سيف سله الله قاطعاً فأيان يضرب يضر درعاً ويقطع

ما يكاد ينتهي ذلك الحفل، وهذا الإنشاد حتى تطلع جريدة (البلاغ) بمقالة للعقاد بعنوان (تكريم النوابغ) يقول فيها: «إذا كان الإكرام حقاً لكل نابغ من نوابغ العلوم والفنون، فقد يكون الشعراء والأدباء ورجال الفنون الجميلة أحق به من سائر النوابغ، لهذا نستبشر بالتفات الشرقيين إلى تكريم الشعراء والعلماء، ونود أن نرى تكريماً لا (إعلاناً) يشترى بالمال أو بالمصانعة والمجاراة».

ويتابع العقاد قوله: «وإن لنا في شعر شوقي وفي صاحب الشعر رأياً معروفاً لا يحولنا عنه ما يحول النقاد والكاتبين في هذه البلاد.

أما الشعر فرأينا فيه أنه لم يرتفع بنفس قارىء واحد إلى فوق أفقية، ولم يفتح لقارىء واحد نهجاً من الإحساس أوسع من نهجه، ولم يعلم أحداً كنه الحياة؛ ولا زين لأحد شيئاً من صور الحياة.

أما صحاب الشعر فمجمل رأينا فيه أننا لم نرَ ولن نرَ، ولم نسمع ولن نسمع برجل مثله، نصب للتكريم في أمة تفهم معنى الكرامة والرجولة ولا نظنه ـ على الرغم من كل شيء ـ يستوجب من أحد عرفاناً بحق أو تنويهاً بفضل. وثم تطل جريدة «السياسة» الأسبوعية في الغداة بعدد خاص عن تكريم شوقي تتيح فيه لمختلف الكتّاب أن يكتبوا عن شوقي بما يرون فيه من رأي موضوعي له أو عليه. وتبرر الجريدة هذا العمل بقولها: (شوقي بك علم البيان في الشعر العربي في هذا العصر. وليس يقف شعره في حدود مصر، بل ويتناول الشرق العربي كله مما جعل بكل الناطقين بالضاد يهرعون إلى إجابة الدعوة التي وجهتها اللجنة التي ألفت لتكريمه). وتتأتى

المقالات متباينة في الرأي فطائفة ترى في شوقي شاعراً كبيراً مجدداً مثل علي محمود طه المهندس، وأنطوان الجميل، وأحمد زكي أبو شادي مع أن أبا شادي جمع بين الاعتراف بنبوغ شوقي وجلال قدره بين مؤاخذته، فوصفه بالكوكب التائه عبارة عن علو كعبه، وعن تخييب الآمال في شعره، لأن (شوقي) جمع بين النقيضين من جهة خدمته للشعر والأدب، ومن جهة إساءته بأنانيته للشعر ووقوفه في وجه شعراء الجيل الجديد.

وهناك طائفة عنفت في نقدها، ماضية في الحملة على شوقي والتنقص من شعره وهؤلاء مثل العقاد وإسماعيل مظهر، ومحمد الههياوي، ومحمد الأسمر، والمازني الذي قال: «ما أحرى القراءة في هذه الهيصة التي يطيرها شوقي وإخوانه حوله أن يسكنوا إلى كلمة حق، وأن يستمرنوا كلمة صدق. . وليس الخلود هو الشهرة أو دهان الإخوان. وإنما الخلود هو أن تبقى روح الرجل في خواطر الناس ونفوسهم». إلى أن يقول: وليس شوقي عندي بالشاعر ولا شبهه، وإنه لقطعة متلكنة من زمن غابر لا خير فيه، يغني عنه كل قديم، ولا يضيف هو إلى قديم أو حديث، والمرء إما أن يكون شاعراً أو لا يكون ولا وسط هناك.

وأما العقاد فعاد ليقول عنه: «شوقي شاعر الخليين، يلجأ إليه من لا تحفزه إلى قراءة الشعر عاطفة مشبوبة، ولا بديهة يقظى، ومن قصارى رأيه في الشعر أنه معان شائعة في صياغة مقبولة لا يؤاخذ صاحبه على خطأ، ولا يحاسب على ضلال».

على أن هذا النقد حفلت به جريدة «السياسة» الأسبوعية بأقلام خصوم شوقي، أو خصوم مذهبه في الشعر لم يمضِ من غير معركة،

فقد اتهمت جريدة (عكاظ) التي كانت تنتصر لشوقي وتعمل بوحي توجيهه «السياسة» الأسبوعية بأنها متواطئة مع خصوم شوقي، فيكتب محمد حسين هيكل مقالة في «السياسة» الأسبوعية بعنوان (أخلاق شاعر الأخلاق) ينقد في شوقي أخلاقه فيما يتصل بسلوكه تجاه نقاده وذعره من النقد... فترد (عكاظ) ويتصل بين الجريدتين حوار عنيف لا يمكننا بسطه عبر هذه العجالة. غير أن العقاد ينتشل هذا الحوار من الوهدة التي سقط فيها بعيداً عن المجال الأدبي فيكتب مقالاته المعروفة (الشعر في مصر) ليعيد الحركة إلى ميدانها الحقيقي، ويقوم بتقويم أو تقييم شعر شوقي على أساس مبدأ (شعر الشخصية).

وبرغم هذه الموضوعية الظاهرة في نقد العقاد ومع أن هذه المساجلة الأدبية كانت فتحاً عظيماً في عالم نقد الشعر وتنقته وفتح آفاق واسعة لمعرفته بعد أن كان يعتمد على الغنائية الطاغية حيثما يسترسل غير عابىء بحفر مسارب في وجدان المتلقي للشعر مما يتركه في حالة انبهار تذوق فحسب وكان الإمتاع هو الغاية الوحيدة من الشعر.

على الرغم من هذا كله تدخلت ـ وهذا أمر محزن ـ العوامل الشخصية والأهن الذاتية التي كانت وراء انتقاد المنتقدبن من الشعراء والنقاد المجددين وفي مقدمتهم العقاد والمازني متصورين عن حق أو عن وهم أن (شوقي) أمام الشوقيين ورائدهم ومعه شاعر النيل حافظ إبراهيم يسدان الأفق على مطالع هؤلاء الشعراء فيصدونهم أو يعيقونهم عن البزوغ، وذلك بما يملكه حافظ من شعبية شعرية وبما يملكه شوقي من تألق وبزوغ وشاعرية وأرستقراطية

كاسحة وفي فلكهما ـ لا شك ـ كانت تدور مجموعة من النجوم التي حذت حذوهما وتعلقت بأذيالهما. (والرأي أن الرابح من وراء ذلك كله هو المتلقي مستمعاً وقارئاً والشعر مذاعاً ومقروء حتى ولو تألم شوقي قليلاً، وظلم حافظ كثيراً ولا غرو فإن للشهرة ضريبة لا مناص من أن تؤدى وهل وأن المجد لأحد دون ركوب الصعب ومشاق تخطي الحواجز العائقة؟

٢٧ ـ رؤية مقاربة في جدل العلاقة بين «خطاب النقد/ خطاب الشعر..»

من المفترض ـ إن لم يكن من البديهي ـ أن تكون طبيعة عمل الناقد: خوضاً إبداعياً جديداً في النص الأدبي المنقود، وهذا يتطلب طاقة وهاجة من الحدس تصاحب التقصي النقدي التحليلي لدراسة النص، إلا ازدادت الأمور عتمة بين النص ومتلقيه، تماماً مثلما يحدث عندما يتبنى الناقد منهجاً بمفاهيم جاهزة، ذات سياقات ثقافية حضارية مغايرة، وفق نسق معرفي مفارق، ثم يطبقها على نصوص ليست معدة أصلاً لقبول مثل هذه المفاهيم، هنا يصبح المتلقي أمام إيهامين: إيهام النص وإيهام التفسير.

ذلك مدخل حيوي، يثير شهيتنا لمحاورة الخطاب النقدي المصري الراهن بتنويعاته المختلفة، والتي تزعم ـ بكثير من الأسف ـ أنها تمارس ـ وبحماس غريب ـ اغترابها عن الإبداع الجديد، سواء كان هذا الاغتراب مباشر: بانزواء وراء الأسوار الأكاديمية، أو الانزواء والتحصن خلف نظريات نقدية متبناة كآخر

«صيحة» في خطاب الآخر الغربي، أو كأقدم ذاكرة نقدية مستهلكة يراد نفخ النار المستحيلة في رمادها الجليدي، أو كإصرار على نظرية ما، يكابر أصحابها تعصباً مذهبياً لها، سواء على المستوى الأيديولوجي الذي أسقطته فضاءات العصر، أو المستوى الشكلاني الذي هو في أقصى طموحه مشروع جمالي محض، لا يفتح ـ بتراكمه اللغوي المترهل ـ أفقاً في تجربة المبدع ـ الشاعر، بل إنه لا يعكس شيئاً مما يسميه كولن ولسون (علائقية الوعي) الذي نفترض وجوده في كل تجربة.

أما الاغتراب المباشر للخطاب النقدي الراهن في مصر، فيتمثل في تلك الهيولى من الرؤى النقدية المتصادمة حدّ تمزيق النص على مشرحة سجال «الطرشان» بحواراتهم المتصاممة عن خطاب الروح المبدعة داخل النص الشهيد، الأمر الذي يضعنا ـ مبدعين ومتلقين ـ إزاء إيهامات عديدة، ليس النص إلا واحداً من ضحاياها.

ليس غريباً ـ إذن ـ أن نجد أنفسنا أمام نقدين: أحدهما يرفع النص إلى ذي الإبداع (الحداثي) المتجاوز ـ مع ملاحظة الالتباس المفهومي المروع لمصطلح الحداثة ـ، والآخر يهوي به إلى حضيض الاتهام بالخواء والفقر في التجربة واللهاث خلف أدغال الطلاسم والميتافيزيقا، بعيداً عن حرارة الحياة، وليس أغرب من هذا وذاك أن نجد نقداً ثالثاً أكثر غرائبية وعتامة من النص الإبداعي نفسه بدلاً من أن يضيء لنا مجاهليه الكثيفة المكتنزة!

هل يضعنا هذا الحضور النقدي المأزوم على ساحتنا، أمام سؤال ضروري مؤداه: ما العمل؟

ولكن ليس من الأصوب والمصداقية أن نتساءل أولاً: ما هو المطلوب بالضبط من الخطاب النقدي الراهن في تعامله مع الإبداع، والشعر خاصة؟!

ولكن نقترح هنا، إجابة لهذا التساؤل المبدئي، فإننا نستعير من «ازراباوند» مقولته عن «إن أعظم نقد لعمل أدبي ما، هو عمل أدبي آخر»، وهو ما يتفق مع ما صدّرنا به هذه الرؤية حول النقد وكونه «خوضاً إبداعياً جديداً».

فكيف يمكن أن يتحقق ذلك ـ والحالة هذه؟!

ليس بمستطاع أحد أن ينفرد بوضع نظرية ـ رؤية ـ تزعم لنفسها الإحاطة والشمول، فقط ليس أمامنا إلا اجتهاد الاقتراح، الذي هو بحاجة إلى تتابع جماعي يثري، ويوسع من زاوية النظر.

الحوار ـ اقتراب أول:

قد يبدو كلامنا هنا محض تجريد عمومي، يشير إلى الطريق، ولا يلمس المارة! جسدياً: نحن بحاجة إلى «فحص» موضوعي لتفاصيل جسد الخطاب النقدي المصري الراهن للشعر خاصة، قبل أن ننتقل إلى «تمحيصه» والاقتراح عليه.

حسناً، نحن نقترب من «حرج» المواجهة، ولكن لا بأس، فليس غيرنا من هو مهموم بعذاب الكتابة، ثم إننا معاً ـ مبدعين ونقاداً إبداعيين. . ـ جنود في معركة واحدة، شفرتها واحدة، ندفع ـ كلانا ـ نفس الثمن، ولنا قرب واحد على مستوييه فإذا لم يكن للناقد

امتياز خاص سوى «قربه» الشديد من النصوص، فإن «المبدع النصي» أيضاً ليس له امتياز خاص سوى «قربه» الشديد من الحياة.
وما دمنا الآن ـ نمارس حوارنا مع خطاب النقد، فإن حوارنا يتعلق ـ بالضرورة ـ «بالقرب» النقدي من النص الشعري، وتجلياته على تبايناتها وافتراقاتها على ساحة الكتابة النقدية المعاصرة من خلال المنابر المحدودة المتاحة أمامها.

إن قراءة عادلة لتفاصيل خارطة الخطاب النقدي المصري الراهن، تضع أيدينا على اتجاهات شتى، كان بإمكانها، لو تسلحت بفضيلة الحوار الخلاق، والمراجعة الأمينة، والاقتراب الشجاع من روح الإبداع الإنساني المستمر، المتجاوز للطواطم المعرفية والأقانيم الفكرية والنظريات الفنية التي استراحت إلى «القالب» وليس إلى «القلب» بنبضه الحيوي الدائم، أقول إنه كان بإمكان هذه الاتجاهات بتعدديتها: «إنشاء» الحضور النقدي الفعال، والاقتراب ـ حقيقة ـ من النص، ومن الحياة، باختصار كان بإمكانها إنجاز ما أسماه أزراباوند «بالعمل الأدبي الآخر» والذي هو «كتابة على كتابة» والذي هو أيضاً «خوض إبداعي جديد»، وذلك من خلال الجدل والإيمان بالآخر المختلف وبحقه في ذلك، وبأنني لا أملك: ناقداً أو شاعراً وحدي: يقين الحقيقة، وبأن الحياة أكثر خصوبة ورحابة من أية نظرية، وبأن علاقة النقد بالنص هي علاقة استرفاد معرفي متبادل.

مسؤولية من؟؟

وما دامت الرياح لم تأت بما نشتهيه، وتصاممت الاتجاهات النقدية عن الحوار فيما بينها، وبالتالي تصاممت عن الحوار الاقترابي

مع النص الشعري ذي الحساسية الجديدة بتنويعاتها المتعددة، والمندرجة تحت أفق حداثي غني باجتهاداته المتجاورة، فليس سوى المواجهة والإدلاء بالشهادة على واقع نقدي يفتقد الحراك.

ولكي نكون منصفين، فإننا نقرر - والكلام هنا لا يلزم الآخرين - أن ما يدفعنا إلى ذلك الحوار مع الخطاب النقدي، ليس فقط غيابه الفاعل عن تحريك الحياة الأدبية المصرية عامة ونفض غبار السكون والراحة الاجترارية والحضور المراوح على ساحتها، لكنه - أيضاً - وبتركيز خاص - وباعتبارنا جزءاً من تيار الكتابة الشعرية الجديدة التي اصطلح على تسميتها «بكتابة السبعينات» - تعبير عن استياء مشروع ينتابنا - سراً وعلانية - للتقصير النقدي، والتغاضي - قصداً أو عفواً - عن الإشارة إلى الملامح الخاصة لجيل السبعينات الشعري على رحابة آفاقه بعيداً عن الخنادق وحارات «الجيتو» والعلاقات البراجماتية الصغيرة بين البعض والبعض من الشعراء والنقاد، الأمر الذي يفسد جلال الدور النقدي الرسالي، من حيث كون النقد ذا رسالة اقتراحية تقييمية، تقويمية، إدراكية، تصحيحية، تنويرية، تقصيّة، هو باختصار: إعادة بناء الكتابة - إعادة بناء الحياة.

ولكن، أهي مسؤولية النقاد وحدهم؟!

أعني هل غياب التعامل مع شعر السبعينات باجتهاداته المتنوعة، والقصور عن إبراز ملامحه الخاصة (على تميزاتها النوعية الفردية وتفاوتها حسب القدرات المختلفة)، هل هذا كله تقع مسؤوليته فقط على النقاد، أم أن المسؤولية مشتركة بين الشعراء أنفسهم والنقاد معاً؟! التساؤل هنا، يتحلى بشجاعة غير خافية،

شجاعة مواجهة الذات، والتحلي بروح أكثر عدلاً وموضوعية، ولن تكون الإجابة بأقل من ذلك، فمن الغريب، أن ما عاناه ـ ولا يزال يعانيه ـ شعر السبعينات في مصر من التجاهل النقدي ومن ثم: محاولات التغييب، قد حدث مثله بالضبط، في تكرارية مذهلة، لشعر السبعينات في أماكن أخرى من وطننا العربي، كالعراق مثلاً!

ففي كتاب (مواجهات الصوت القادم) للشاعر والناقد حاتم الصكر ـ وهو بالمناسبة أحد الشعراء الشباب ضمن حركة الشعر العراقي السبعيني ـ يقول وبالطرافة ومشابهة ما يقول: «وإذا كان شعر الشعراء الشباب يخسر في المناقشات الحامية المنفعلة فرصة الإشارة إلى تميزه وامتيازه، فإن مسؤولية الشعراء تظل في بلورة ذلك الجانب وتجسيده عملياً من خلال الإنجاز الشعري، داخلياً ضمن بنية القصيدة، وليس خارجياً من خلال التصريحات والمقابلات والبيانات التي تبشر بالنوايا ولا تعكس التحققات، ويقول حاتم الصكر في نفس الشأن: إن شعرهم ـ شعر الشباب ـ لم يحظ بمن يبحث صادقاً أو جاداً عن تلك الملامح والقسمات، لأن كثيراً من النقاد نفرتهم السحنة المتجهمة أو المتعالية، المتغطرسة أو المُدّعية لكثير منهم، فلم يجهدوا أنفسهم في تقصي تلك الملامح المستترة وراء بهرجات الشكل وتشنجات النمو ومصاحباته الطبيعية.

ولا ينسى «الصكر» أن يشير إلى إغفال النقاد ـ رغم ما ساقه في ذلك من مبرر أخلاقي ـ للملامح الخاصة (لشعر السبعينات العراقي)، وتغافلهم عنها انشغالاً في «رسم منظر عام؛ يصبح مُسلّمه في حياتنا الأدبية تتكرر دون تمحيص وتدقيق، شأن المعادلات النقدية السائدة».

حسناً، لدينا ـ إذن ـ كما في العراق منظر عام يتشدق أحياناً بالعلمية، يحدث ذلك مثلاً من خلال الاهتبال «البنيوي» المعادلاتي الذي هو أشبه ما يكون بالمعادلات الرياضية، والذي يتعامل مع النص الشعري باعتباره جسداً لغوياً معزولاً عن سياقه التاريخي والاجتماعي وعن شرطه الإنساني، وهو تعامل ابتساري مُصمت، لا ينظر إلى النص الشعري إلا باعتباره وجوداً مكتفياً بألفاظه التي تتحول إلى أشلاء أفعال وحروف وصياغات، يصبها الناقد البنيوي الإحصائي داخل دوائر ومثلثات وأقواس وجداول إحصائية وكأنها أرقام رياضية، في حين أن المفترض في النقد الجديد أن يطرح على نفسه تساؤلات هامة حول العمل الفني الأدبي ـ وبشكل خاص في القصيدة الشعرية: كيف تعمل اللغة فيه؟ كيف تستعمل الصورة المجازية، أية حصيلة إجمالية من المعنى تنجز وبأية طريقة؟ إن أخطر ما يوجه إلى النقد الجديد ـ في إطاره البنيوي المغلق ـ إنه شجع على استعمال رطانة رنانة، وانتقل بالنقد إلى نطاق تكنيكي متخصص بدرجة عالية، حيث لا يمكن للقارىء العادي أن يقرأه أو يقدره حق قدره، لكن تبقى قراءته مقتصرة على نقاد آخرين فحسب، كما أنه اختزل الأدب إلى لعبة ألغاز متقنة متجاهلاً دور الشرط الحياتي في إنتاج النص الشعري، لقد غالت البنيوية في عزل النص عن فضائه الإنساني، وابتعد أنصارها أكثر مما ينبغي، وحطوا رحالهم في الموضع الذي يبدون فيه وهم يُنوهون إلى أن هدف الفن المطلق هو إنتاج تحليل للفن ينجزه الناقد، وأن وظيفة النقد هي تدريب نقاد آخرين يُدربون نقاداً آخرين، في تعاقب أكاديمي عقيم للمحللين عباقرة يحادث بعضهم البعض الآخر فحسب.

إن فضيلة هامة للنقد في مصر تحتاج في اعتبارنا إلى أخذ هذه الملاحظات جدياً وأن تنتقل كذلك من التبشير النظري إلى التطبيق النقدي على الإبداع الشاب وأن تنفسح آفاقها أكثر لرحاب نقدية أخرى، بحيث تتحول بالفعل إلى معمل اختبار نشط الإبداع النقدي الجديد، بما ينعكس أثره الإيجابي على حركة الشعر في حضورها الراهن، فتنفض التباسات كثيرة، وتنكشف النصوص الزائفة أمام النصوص الجيدة، فلن تُعرف النصوص الجيدة والمتوسطة - والضعيفة والزائفة إلا بطول مُلابستها والتأمل في أحوالها. .

تجليات الأصالة في
الشعر الحديث

- ١ -

لوحظ على الحضارة العربية في أول أمرها التحمس والتعجب للشيء الواحد. وفي ضوء هذا ظهرت جماعة لا تتحمس إلا للقديم الجاهلي على وجه الخصوص، وقد كان وراء ذلك النحويون والرواة، فقد كانوا في حاجة إلى ما يسمى «الشاهد» والمحافظة على لغة القرآن النقية، وعلى اللغة العربية بوجه عام بعد أن ثارت فيها الألسنة غير العربية بالإضافة إلى اهتمام الطبقة العليا بالفصاحة، وسقوط من يلحق بين هذه الطبقة، واختيار من يتقن الأدب القديم لتربية الأبناء، وقد كان ممن اشتهر بالحفاظ على القديم والوقوف عنده الكسائي والأخفش وحماد الرواية وخلف الأحمر، ويروى عن

هذا الأخير أنه كان على طعام مع جماعة منهم الشاعر ابن مناذر الذي قال لخلف: قِسْ شعري إلى شعر امرىء القيس والنابغة وزهير، فما كان من خلف إلا أن أخذ الصحفة المملوءة مرقاً ورمى بها عليه، وقد عبر الجاحظ عن هذا الاتجاه بقوله: لم أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل. ولا شك أنه كان وراء الحماس للشعر القديم خلوّه من الوثنية، وعدم الصدور عنها، وبهذا صار أنموذجاً.

ـ ٢ ـ

بدأت ظاهرة الآحاذية تتخلخل شيئاً فشيئاً، حين راحت الكتابة تأخذ طريقها في المجتمع، وأصبح الكاتب يحل محل الرّاوي إلى حد كبير، وأصبحت هناك مجموعة تعترف بعدد من الشعراء بعد العصر الجاهلي، بحيث لا يتخطون عام خمسين ومائة للهجرة، ومن المعروف أنه العام الذي يتوفى فيه الشاعر ابن هرمة الذي يعتبر آخر من يحتج بشعره، ولعل أول من يقابلنا مبشراً بهذا الاتجاه الجديد هو أبو عمرو بن العلاء، فمع أنه بالغ في التشدد للشعر الجاهلي إلا أنه «هَمَّ» بأن يأمر أصحابه برواية شعر جرير والفرزدق والأخطل، وكان مما قاله: لو أدرك الأخطل يوماً واحداً في الجاهلية ما قدمت عليه أحداً، فقد كان جهده أن يقول «إنما نحن فيمن مضى كبقل في أصول نخل طوال، وأن يؤكد على أن الخلف لا يضاهي السلف. . ولكن الجيل الذي تجاوز عملية «الهم» إلى «العزم» تكاثر بالأصمعي، وأبي عبيدة وابن الأعرابي، ولعل أكثرهم تشرداً كان ابن الأعرابي الذي قال حين سمع شعراً لأبي تمام: إن كان هذا شعراً مما قالته العرب باطل، وقيل إنه سمع أرجوزة فأعجبته وطلب كتابتها،

وقال: ما سمعت بأحسن منها وحين عرف أنها لأبي تمام قال: خرق خرق!! ومثل هذا فعله مع شعر أبي نواس، فحين دُست عليه أبيات للشاعر أعجب بها، ولما سأل عن صاحبها قيل له: إنها لمن تذمه وتعيب شعره، فما كان منه إلا أن قال لمحاوره أكتم علي! ومن المعروف أنه صاحب المقولة التي تقول بأن شعر القدامى كالمسك والعنبر كلما حرك ازداد طيباً، وأن شعر المحدثين كالريحان يشم يوماً، ويذوى، ويرمى.. ولعل أقربهم إلى المحدثين كان أبا عبيدة الذي جعل أبا نواس على رأس المحدثين لأنه فتح لهم باب الفطن ودلهم على المعاني فموقف التردد بين القديم والحديث يظهر في موقف التلميذ ابن رشيق حين قال: كل قديم من الشعر كان محدثاً في زمانه، ومن موقف الأستاذ الحمري حين أورد أبياتاً لقطري بن الفجاءة ثم قال: هذا والله هو الشعر لا ما يتعللون به من أشعار المخانيث وبصفة عامة فقد كان ما يحكم هذا الاتجاه هو «الزمن» الذي تحدد بعام خمسين ومائة للهجرة، وما يمكن أن يسمى «بالبداوة والجزالة» وإذا كان عامل الزمن كان قاطعاً، فإن عامل البداوة والجزالة والمحافظة على النحو والصرف والعروض، وارتباط النحو بالنص القرآني وقراءته على وجه الخصوص كان قاطعاً كذلك على حد ما نعرف من موقفهم المتشدد من الشاعر الجاهلي عدي بن زيد لاختلاطه بغير العرب وابتعاده عما يسمى باللغة النجدية والقول بأنه قد قرأ الكتب، ومثل هذا قيل عن أبي دؤاد الأيادي، وقد وصل الأمر بالأصمعي إلى رفض الاحتجاج بشعر الكميت والطرماح وذي الرمة لأن الأول والثاني مولدان، ولأن الثالث كان يكثر من التردد على الحواضر، ويكثر من زيارة دكاكين البقالين.

- ٣ -

شيئاً فشيئاً أخذت ظاهرة الحداثة تتأكد في ضوء ظاهرة أخرى يمكن أن تسمى «ظاهرة الثنائية» التي بدأت تنمو، وتعمل على أن تشكل الحضارة العربية قديماً فقد كانت هناك دائماً قضايا ـ الماضي والحاضر، والسلف والخلف، والظاهر والباطن، والحضر والوبر، والطبع والصنعة، والثبات والنفي، والمرئي والمتخيل، والثابت والمتحول ـ فهناك دائماً الشيء ونقيضه وما أن يسمى «بالطباق» وإن كان هذا الأمر قد زوحم حديثاً بما يمكن أن يسمى بالمحاورة والجدل بين الشيئين . .

المهم أنه في حين جاء القرن الثالث الهجري تكون ملامح «الحداثة» قد أخذت تتحدد في مواجهة «القدامة» وتكون كثرة الحديث عن الشعر الذي هو «أشكل بالدهر» و «أشبه بالزمان».

وقد كان هذا طبيعياً لأن القرن الأول إذا كان قد اعتمد الشعراء فيه على الطبع وحده، وفي القرن الثاني إذا كان الاعتماد على الطبع مع ثقافة واسعة وسطحية، فإن الأمر يختلف في القرن الثالث ـ على حد تعبير د. طه حسين ـ لأن الخروج من الطبع إلى الصنعة كان واضحاً، ولأن الطريق إلى الحداثة أصبح ممهداً، فابتدأ دندن الجاحظ (٣٥٥ هـ) حول القضية، واشتهر بشعر المحدثين، وسار وراء تلميذه المبرد (٢٨٥ هـ) وفي الوقت نفسه ارتفع صوت ابن قتيبة ٢٨٦ هـ بما جعله يميل بعض الميل إلى المحدثين وخاصة حين قال: ولا نظرت إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وقد

حسم القضية بقوله «... إني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص بها قوم دون قوم ثم يجيء دور ابن المعتز (٢٩٦ هـ) الذي نراه مع القدامى في أول الأمر، ولكنه بعد فترة أعطى المحدثين حقهم وفي ضوء هذا يكون المقياس الذي كان يعتمد على العصر والزمن في قبول الشعر أو رفضه قد أخذ يحل محله مقياس جديد هو مقياس «الجودة والرداءة» فما يمثله هؤلاء هو أنهم كانوا يحبون القديم كل الحب، وفي الوقت نفسه كانوا ينصفون المحدثين الذين كانوا لا يبعدون عن أصوله الفنية. فقد كانوا تلاميذ مخلصين لمن سبقوهم، وكانوا يعرفون لهم دورهم. ويجرون في ميادينهم، ويحكمون على الشعر لا على الشعراء!

ـ ٤ ـ

اشتد عود الوقوف عند «الثنائية» بصورة أقرب إلى الموضوعية في القرن الثالث على الرغم من أنه كانت هناك ثنائيات قبل ذلك، على حد ما نعرف من ثنائيات أبي العتاهية والعباس، وابن الأحنف، وأبي نواس ومسلم بن الوليد، ولكن الحوار اشتد عوده حين دار حول أبي تمام باعتباره محدثاً ـ أو حداثوياً ـ والبحتري باعتباره محافظاً على التقاليد العربية، ويمكن القول بأن أبا بكر الصولي قد حمل لواء النصرة للمحدثين، فهم قد وصلوا إلى معان لم يتكلم القدماء بها، وإذا أخذوا أشياء من القديم جوّدوه، ثم إن هناك من يرى أن الحسن بشر بن الآمدي في الموازنة بين الطائيين قد انتصر

لما يمثله البحتري على نحو ما رأى أحمد أمين في مقدمته لأخبار أبي تمام للصولي بعكس الدكتور محمد مندور الذي يرى أنه يتحيّز لأحد الشاعرين.

... ثم جاء القرن الرابع وجاء المتنبي الذي سار في أول أمره على طريقته حتى اشتد عوده وقد قال عن أبي تمام: إنه أستاذ كل من قال الشعر، وإذا كان الحوار حول أبي تمام قد دار حول حداثة شعره، فإن الحوار قد دار حول شخصية المتنبي في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الاشتغال بشعره، المهم أن النقاد المنصفين ـ كالقاضي علي الجرجاني والثعالبي وابن الأثير ـ قد رددوه بين الطبع والصنعة، وجعلوه أميل إلى الصنعة من الطبع، وبالتالي جعلوه من فحول المحدثين، وهكذا يكون الشعر المحدث قد قفز قفزة عالية بفضل المتنبي، ويكون قد كسب الرأي العام إلى صفه، ذلك لأنه توافق مع طبيعة الحياة، وسنن التطور الاجتماعي والأدبي، بالإضافة إلى نضجه ونضج دائرة النقد من حوله ولهذا كان من الطبيعي أن نسمع الثعالبي (٤٢٩ هـ) يقول: أشعار الإسلاميين أرق من شعراء الجاهليين، وأشعار المحدثين ألطف من شعراء المتقدمين، وأشعار المولدين أبدع من شعراء المحدثين وأن نراه يتكلم عن الشعراء في عصره فيذكر أنهم أجمع لنوادر المحاسن وأنظم للطائف البدائع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبدع غايات الحسن، وبلوغها أقصى نهايات الجودة والظرف تكاد تخرج من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حد الشعر إلى السحر.. وهكذا تكون الحداثة قد كسبت لها أنصاراً كباراً تتابعوا كالباخرزي في دمية القصر والأصفهاني في الأغاني، وابن عبد ربه في العقد الفريد، وابن الأثير

في المثل السائر، وابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة. . الخ، وأخيراً تكون المعركة أساساً قد دارت بينْ المبدعين والنقاد، لا بين النقاد والنقاد.

ـ ٥ ـ

كان وراء ارتباط العرب بتاريخهم، واعتقادهم أن الشعر لا يفهم ـ بل لا يقال ـ إلا في ظل النظام الشعري كله، ووجهة نظرهم التي تتلخص في أن الحداثة لا تخرج عن كونها نظراً إلى المعاني القديمة ووضعها في صياغة جديدة. . إن اهتدوا نقدياً إلى ما يسمى «الموازنة» فقد حاولوا في أول الأمر المفاضلة بين شاعر وشاعر، وانتهوا إلى ظاهرة الطبقات على نحو ما فعل محمد بن سلام الجمحي في كتابه طبقات فحول الشعراء ثم كان تحول الأمر إلى ما يمكن أن يسمي بالمقارنات الأدبية، وذلك حين قدم لنا الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي كتابه الثمين «الموازنة بين الطائيين» وفي ضوء هذا أصبح الطريق معبداً للحديث عن السرقات، بحيث أصبح مصطلحاً وقضية وقف عندها الكثيرون، لقد سبق أن دندن حولها ابن قتيبة في الشعر والشعراء حين تحدث عن «الأخذ» والأصفهاني حين استعمل مصطلح «السلخ» ولكن مصطلح السرقة أصبح المصطلح الشائع، ولقد كان وراء ذلك الصراع بين أنصار القديم وأنصار الحديث، والوقوف أمام الذين جعلوا أبا تمام صاحب طريقة جديدة، لأنه من وجهة نظرهم مسبوق بالمتقدمين عليه، وأن دوره لا يخرج عن المبالغة والإفراط فيما أخذ نفسه به ولهذا لم يتتبع الآمدي مثلاً كل سرقات البحتري لأن أحداً لم يدع أنه صاحب مذهب جديد. المهم أنهم أكثروا الوقوف عند هذا المصطلح، وكان

من الواجب أن يميزوا بين مفاهيم: الاستحياء واستعارة الهياكل، والتأثر والسرقات، ولكنهم لم يفرقوا في دراستهم للسرقات بين كل هذه الأشياء وإنما راحوا يردون أبيات الشاعر الذي يريدون تجريحه إلى أبيات تشبهها شبهاً قريباً أو بعيداً في المعنى أو في اللفظ أو فيهما معاً. . وساعدهم على ذلك خضوع الشعر العربي للتقاليد الشعرية المتوارثة، وانحصار أغراضه ومعانيه بل وطرق أدائه.

وأخيراً فقد انتهى الأمر إلى لجاجة، وكان أن تولدت عن السرقات مصطلحات ـ ليس لها محصول إذا حققت ـ كالاصطراق والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق. . وأخيراً ينتهي الأمر إلى القول بأن ابن الأثير يريد أن يعلم الناس السرقة وطرق إخفائها، وأن منهجه تعليمي يقوم على التقاسيم، ويخلط بين السرقات والموازنات، والذي يهمنا أنه كان وراء الأمر الصراع بين القديم والحديث، والاعتماد على مقولة ثبات المعنى وتقدمه على اللفظ الذي يمكن أن يتغير، دون الالتفات إلى ضرورة المزج وملاحظة تغير المعنى بتغير اللفظ على النحو الذي اهتدى إليه أخيراً عبد القاهر، فيما يسمى «نظرية النظم».

ـ ٦ ـ

وتسقط بغداد، ويجف البريق من أشياء كثيرة، ويدور الشعر من جديد في دائرة التقليد واحتذاء القديم، وكان أن خفت صوت الحداثة، فلم يتجدد الحديث حول القدامة والحداثة إلا في العصر الحديث، وكان أن طفا على السطح مصطلح الأصالة والحداثة وقد كانت وراء ذلك مواسم البحث عن الهوية، واحتفال بالحضارة الغربية باعتبارها ثمرة عالمية إنسانية وقد بدأ الأمر على استحياء عند

رفاعة رافع الطهطاوي وجماعته حين قدموا الجديد في شفاعة القديم، ومن ثم قالوا شعراً بتأثير من الموشحات الأندلسية على وجه الخصوص، ثم البارودي الذي ـ رجح كفة الأصالة، وكان تمهيد الطريق للتيار الذي يطلق عليه اسم «الكلاسيكية الجديدة» وكل هؤلاء تعاملوا مع الأنموذج العربي، ولم يشعروا باغتراب، ثم كان من الطبيعي أن يتصارع أصحاب هذا التيار الذين يعترفون بأستاذية الأدب القديم وبخاصة الشعر العباسي، مع تيار الحداثة الذي استمد مفاهيمه من الغرب، والذي عبر عنه في شعراء مصر وبيئاتهم بمقولة: عباس محمود العقاد: نحن جيل علمنا الأساتذة مشيراً إلى شوقي ومطران ـ وتبعه تيار أبوللو من غير عنف ظاهر مع ميل إلى إبراز الاتجاه الوطني، ومحاولة لإظهار مرونة وحيوية الشكل القديم ثم ظهر على الساحة الأدبية جيل وقف تحت شعار رفعه واحد منهم وهو: نحن جيل بلا أساتذة، ومع أنه نما اتجاه قومي في هذه الفترة إلا أنه سرعان ما انطفأ جانب منه، ثم زوحم بجيل يتعامل مع ظاهرة «الاقتلاع» بدعوى الحداثة، وأن الحداثة ليست حداثتنا لأننا لا نملك ولا نعرف إلا القديم. . ومن الملاحظ أن هذا الجيل يمكن القول بأنه قد نما ابتداءً على جذور قديمة مهجرية بالإضافة إلى رفض لكل ما هو تراثي والترحيب بكل ما هو «حداثوي» فهو يريد الانفصال عن الماضي برمته، باعتباره هاوية تفصلنا عن التاريخ حتى اللغة يريدها لغة «بنوة» لا «أبوة». لغة آتٍ لا ماضٍ ولغة مغسولة من آثار الغير، بحيث تكون كل كلمة لغماً وكل قصيدة جبهة قتال، المهم أن يكون هناك انفصال عن الماضي بكل إيقاعاته، وهو لا ينسى أن يؤكد على أن بنية الذهن العربي ماضوية، وأن العربي يكّن عداءً حقيقياً لكل إبداع حتى كأنه مفطور على هذا، ومن هنا يسوق شعاراً يقول: لا

أعلـم. بـل أهـدم وأحـرض، وقـد وقفت إلـى جـانـب هـذا التيـار الاقتلاعي بعض المجلات كمجلة شعر البيروتية، وكان من الطبيعي أن يفرز هذا بصورة حاسمة ما يسمى بقصيدة النثر، وأن توقد حولها القناديل، على الرغم من أنها طغت فوق مفاهيم عربية مثل: الغموض، والتعمية، والعدمية، والركاكة وتفجير اللغة والاغتراب، والإيغـال فـي الإيحـاء، والإسـراف فـي التشـاؤم، وضعـف البنـاء، والجري وراء الصرعات، والتعامل مع الأساطير وبخاصة ما كان منها يونانياً. المهم أنه كانت هناك رغبة في قطع التواصل بين مسيـرة الأمـة، وفـي عـدم التعـامـل مع الجـذور مهمـا كـانـت هـذه الجذور.

وفي الحقيقة كانت هناك أكثر من محاولة لإشهار التراث القديم على نحو ما فعل سلامة موسى في أول الأمر، وقد ألح على هذا بحماسة وفجاجة الدكتور محمد النويهي في كتابه قضية الشعر الجديد، وقد انتقلت هذه العدوى إلى المغرب، فرأينا محمد بنيس يتجاوب مع هذه الدعوى ويقول: إن ظهور الشعر المعاصر بالمغرب معناه إفلاس الاتجاهات الشعرية الأخرى، وإن الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب كانت نفياً لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبوي وحر أيضاً لقد كان وراء هذا خاصية الانقطاع في الأدب العربي، والرغبة في أن يبدأ الكاتب من بدء كتابته دون الالتفات إلى الماضي على حد ما يقرره عبد الله العروي، ومع أن هناك صرخة مبكرة من عبد الله كنون في نهاية العشرينات بأن الشعراء، قد أهملوا التراث الشعري المغربي بكل صنف. إلا أن هذا الإهمال قد استحال إلى نسيان للتراث . . .

وليس هناك حكم أخطر من هذا الذي أصدره جميع الشعراء المتقدمين المغاربة في حق موروثنا الشعري الذي أصبح مجرد هيكل عظمي، يفتقد أبسط المقومات التي يمكنها أن تحفظ له حرارة البقاء، ومن ثم أصبح هذا الموروث مجرد وهم في أذهان البعض ما دام التاريخ قد تناساه، لأن كل عمل غير مقروء لا يمكن أن يسمى أدباً أو تراثاً، ووجود هذا المورث في بعض المقررات المدرسية والجامعية لم يزد إلا من إهماله، فالغالبية العظمى من قرائه لا تجد فيه غير أشباح تناساها الزمن، ورفضت قبولها ذاكرة الشعراء المبدعين ومن هنا نرى أن ظاهرة الاقتلاع والانقطاع كان لها من مثلها في المشرق والمغرب.

- ٧ -

ثم إن قريباً من هاتين الظاهرتين توجد ظاهرة ثالثة هي ظاهرة الهجرة من اللغة وما تمثله اللغة فإذا أخذنا مثلاً من فترة كتاب تونس والجزائر والمغرب وجدنا أنهم قد استوعبوا استيعاباً كاملاً إلى حد أنهم بدأوا بالنظرة إلى مواطنيهم وكأنهم أجانب، فقد طالبوا بأن تكون لديهم روح فرنسية وعقلية غربية، وحين كان يقع عليهم ظلم كانوا يكتفون بالقول بأن فرنسا ليست كذلك ولا تعلم ذلك!! ثم بدأ هاجس أنهم يستعمرون اللغة الفرنسية، وأخذوا يكتبون عن أنفسهم وعن عالمهم الحقيقي، بحيث أصبح أدبهم أدب دفاع شرعي على حد ما نعرف من محمد ديب، ومولود فرعون، وكاتب ياسين، وقد رفض هذا الاتجاه من الفرنسيين وقالوا: إنها طفولة فن وطفولة شعب ومع أن هناك من حرص على أن «يسكن اسمه» وعلى أن يقتل، الأب الاستعماري، وأن يجد الكاتب نفسه أمام نفسه، إلا أنه

وجد كذلك من عاش في صراع مع أسلافه وذاكرته، ومن ظل متصالحاً مع الفرنسية باعتبارها ثرية، وموصلة للعالم ولا تخون الذات، وهكذا سمعنا من يقول: الفرنسية منفاي، ومن يقول: إن انتماء بلاده إلى العرب غير حقيقي، وأنه يوجد بينه وبين السنغالي قاسم مشترك بسبب اللغة بعكس العراقي. . المهم أن العربي الذي لا يتكلم إلا لغة أجنبية، وأنه سينتهي إلى غربة حقيقية في عالمين لن يتخطى هامشهما إلى الأعماق.

- ٨ -

في ضوء هذا يمكن النظر للقضية في ضوء ظاهرة التتابع، أو ما يسمى التطور الصاعد، والتراكم التدريجي الذي يكون وراء الظاهرة. . ابتداء يمكن القول بأن وجهة النظر العربية في الغالب تقول بهذا، فقد كان النقاد في كل العصور - باستثناء صوت هذا العصر - يرون ضرورة الارتباط بالماضي والتدرج منه، فالمثقفون عادة كان وراءهم حفظ القرآن والتعرف على السنة والعديد من المتون، والشاعر ما كان يبدأ بمواجهة الجمهور إلا بعد «الحفظ» للقديم والاستيعاب الجيد له، فالامتلاء بالتراث كان ضرورة وما كان ينظر إليه على أنه «قش وغبار!» من الأقلية، كان ينظر إليه على أنه جوهر الأشياء عند الأكثرية، ولعل «إليوت» قد عبر عن هذا حين دعا إلى أن نكون «كلاسيكيين» في ظروف عصرية.

ويلاحظ أن بعض المحدثين تنبهوا إلى شيء من هذا، حين التفتوا إلى ما يسمى الحاسة التاريخية، وحين أكدوا على أن كل درجة نمو لاحقة، لا بد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة، وقد ربطوا بين هذا وبين عالم الطبيعة الحية، ذلك لأن الأشكال السابقة لا

تختفي بشكل كامل فهناك أهمية للتقاليد في الفن، ودوام للروابط الاستمرارية، على حد ما نعرف عند شكسبير الذي استخدم محاور ومواضيع أسلافه في خلق شخصيات فائقة القوة، وفي الوقت نفسه متجاوزة لكل ما اعتمدت عليه، وقريب من هذا ما يراه «فاليري بريوسوف» من أن تاريخ الشعر الاكتمال التدريجي لوسائل الشعر، فكما يملك الإنسان المعاصر وسائل متطورة عن الوسائل التي كان يمتلكها البدائي فإن هذا يمكن أن ينطبق على الشاعر المعاصر الذي يمتلك ما لم يمتلكه السابق له، ولكنه يصل إلى ما يريد عن طريق التراكم التدريجي للعناصر المكونة لهذه الوسيلة أو تلك.

على أن هناك من يرفض هذا الألماني «أوزولد شنجلر» الذي يرى أن كل ثقافة حلقة موصدة، ومثل «كولينفوود» الذي يرى أنه ليس من الضروري أن يقود عمل قديم إلى عمل جديد، لأن كلاً منها يعتبر «وحدة مغلقة» وعالماً مستقلاً بذاته، بمعنى أنه ليس هناك انتقال تاريخي من وحدة إلى وحدة أخرى، ذلك لأن الفن كفن لا تاريخ له، فهو يعني فعالية جمالية ويعني تخيلاً، والتخيل هو فعل التصور الذي ينحصر في المضمون الفردي للعالم الواحد الموجود حصراً في هذا الفعل ومن أجله، كما أن الألماني «هاوزر» يرى أن كل عمل أدبي ليس استمراراً لشيء سابق أو إكمالاً له فكل عمل يبدأ في البداية، ويبلغ هدفه بطريقته الخاصة أما «فرديناند بروتنيير» فحين تمسك بعامل الزمان عند «تين» كان يقصد الكشف عن تأثر اللاحق بالسابق، وتسلسل المؤلفات تسلسلاً روحياً، وهكذا تكون نظرية التطور في الأدب لا ترمي إلى بعث الماضي، وإنما ترمي إلى فهمه واستنباط قوانينه، إنها لا تقص بل تفسر.. إنها توضح كيف تولد

الأنواع الأدبية؟ وما هي عوامل الزمان والبيئة التي أشرفت على ميلادها، فهو يأخذ بنظرية «لامارك» في التحول، وبنظرية «دارون» في التطور.

على أن هذا الرأي السائد في الحضارة العربية كان هو التعايش بين القديم والجديد عند كثيرين، وأصحاب هذا الرأي هم الذين نخلوا التراث، ورأوا أن فيه جزءًا ميتاً، وجزءًا لا يموت وإن هذا الجزء الذي لا يموت هو الدليل الواضح على حيوية الحياة وتجددها، وإذا كان الوصول إلى هذه الغاية كان بدهياً، فإن الذي شغل البعض كان السؤال الذي طرح بحدة ويقول: «هل هناك في هذا المجال ازدواجية أو تقية»؟ ذلك لأنه كان هناك من يتعامل مع الأساليب العلمية المعتمدة على العقل، ولكنه في الوقت نفسه كان يستسلم للغيبية والحدس والطلمسية المنكرة للعقل، واليائسة في تحصيل الحقيقة عن الطريق الموضوعي، على حد ما نعرف من جابر بن حيان، والكندي، وابن الهيثم، والجاحظ، والفارابي.. فهل يكون وراء هذه الازدواجية الوجود في مجتمع ضاغط؟ وهل حين يكون هناك تحكم لنظام بعينه تكون هناك «تقية»؟ في عالمنا العربي.

ولا شك أنه كان هناك تيار متشدد في العصر الحديث حفاظاً وتقديساً للقديم المهيمن، ولعل الصوت الزاعق في هذا كان صوت مصطفى صادق الرافعي، ففي كتابه تحت راية القرآن مثلاً حارب الجديد لأنه ينبثق من علل الفسق والإلحاد وتقليدهما، وحارب التجديد لأنه في واقع الأمر بمنزلة الثرثرة، وليس أكثر من رواية تمثيلية كاذبة، فالجديد بالضرورة نقص بالقياس إلى القديم والتجديد يشترط فيه أن يمحو القديم أو يستبدله.

ولكن السمة العامة للحضارة العربية كانت الموائمة بين العراقة والتفتح أو ما ألف فيه الثعالبي كتاباً باسم التوفيق للتلفيف بمعنى الإصابة في الجمع بين الأشياء المتجانسة، فكل الأمم العاقلة فعلت هذا وما قامت النهضة في أوروبا إلا على هذا الأساس والذي ترتاح إليه النفس ـ وطبيعة العصر ـ هو أن يكون العراقة لخدمة التفتح هو الأساس في فهم القضية والتعامل معها، لقد كان هناك خلاف لا شك فيه بين القدامى والمحدثين، ولقد كان هذا الخلاف راجعاً إلى عدم استيعاب طبيعة التطور وإلى الرغبة في أن يكون هناك دائماً مثل أعلى يلتفت إليه، ويؤتنس به، ولكن هذا الخلاف لم يكن جدلاً، قدر ما كان حواراً؛ وكان توفيقاً أكثر مما كان قطيعة.

وعلى كل فالملاحظ أن العالم يركض ركضاً للحداثة، وأنه لكي نشارك في هذا لا بد أن تكون عندنا حرية الركض ـ ولكي يكون لنا شعر حديث لا بد أن نعيش في حضارة حديثة، ونحن نعيشها إن شئنا أو أبينا ـ على أن يكون الأمر محكوماً بمنطق وجودنا، لا بمجرد المجاراة ومحاكاة الآخرين، فنحن نريد حداثتنا لا حداثة الآخرين، ولأن لحداثة الآخرين شروطاً لا تتوفر عندنا الآن.

ـ ٩ ـ

فإذا أردنا أن ننظر إليها في ضوء الظاهرة التي ترى أن القصيدة الحديثة لا تفهم إلا في إطار الأدب كله، أو في إطار النظام الثقافي المهيمن ـ كالمسيحية أو الإسلام مثلاً ـ فإننا نلاحظ عملية التأثر الملح المتتابع للتراث في كثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة في الحضارة العربية، ولم يفت هذا البلاغيين على وجه الخصوص حين

تكلموا عن عدة ظواهر يجيء في مقدمتها:

١ ـ التضمين: فقد اعتبروه من المسائل البديعية، وقد كان ما يحكم الأمر كله في نظرهم هو الأخذ بظاهرة «التحسين» بمعنى أن الشاعر يعمل ما وسعه على تحسين كلامه بما يضمنه من كلام غيره، ثم أنه لا يضمن إلا ما يستحسنه من مثل سائر، أو كلمة شاردة، وهكذا رأينا ابن المعتز يعتبر التضمين من محاسن الكلام وقد ضرب المعري مثالاً لهذا ثم علق عليه بقوله: فجاء مليحاً في الطبع مقبولاً في السمع، أما تلميذه ابن رشيق فسار خطوة في التحديد حين قال: هو قصدك للبيت فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل، وقد يأتي التضمين بالبيت الكامل أو نصف البيت أو «يحيل إحالة ويشير إشارة» وفي الوقت نفسه نعرف أن أسامة بن منقذ عرف التضمين بأنه: تضمين البيت كلمات من بيت آخر، وأن ابن الأثير جعل التضمين النوع السابع والعشرين من أنواع البديع، وقسمه إلى حسن ومعيب أما ابن حجة الحموي فقد قصره على تعليق القافية بما بعدها، واعتبره عيباً.

ولعل شرف الدين الطيبي كان خير من تعرض للتضمين تنظيراً وتطبيقاً. فإذا جئنا للعصر الحديث وجدنا حضوراً للتضمين ابتداءً من أول العصر حتى الآن، ولعل أمل دنقل خير من أجاد في هذا الجانب، فقد ضمن قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة قصة زرقاء اليمامة، وقصة عنترة الذي أقصي من مجالس الفتيان، ودعي إلى الموت ولم يدع للمجالسة، وتعامل مع الشعر القديم مثل:

أسائل الصَّمْتَ الذي يَخْنُقُني
مـا للجمالِ مَشْيُها وئيدا؟!

أجندلاً لا يحملن أم حديدا؟؟؟!

ومثل هذا نراه في قصيدة «من مذكرات المتنبي» ونراه بصورة أوضح في الأخذ من الأدب الشعبي كما في «أقوال جديدة عن حرب البسوس» كما نراه في صورة أعمق في أشعاره ومزاميره، وبعض لقطات من القرآن الكريم ويمكن أن نرى هذا عند كثيرين كسعدي يوسف وخليفة الوقيان، وسعد دعيبس، وحميد سعيد.

٢ ـ الاقتباس: عرفه القدامى بأنه توشيح الكلام بشيء من القرآن أو الحديث أو الفقه لا على أنه منه، وقد ركز عليه الشعراء بدءًا من البارودي، كما ركز عليه كثير من المعاصرين. ثم إن منهم من تجاوز هذا الجانب المقدس إلى الاقتباس من الحكمة والشعر الأجنبيين على نحو ما فعلت نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، ولعل وراء هذا الاقتداء بما فعله ت. س. اليوت بتراث العالم بعد استيعابه للتراث الأوروبي وقد وصل الحد إلى أن يكون المقتبس باللغة الأجنبية في صميم القصيدة العربية.

فإذا أخذنا نازك الملائكة في ديوانها ـ المجلد الأول ص ٦٤٠، ٦٦٠، ٦٦٨، ٥٠٣ نجد أنها أشارت إلى الشاعر كيتس في قصيدته «Odeto Nightingale» كما نجد إعجاباً بالشاعر بايرون وبخاصة في قصيدته «Child Herold Pilrimage»، ومثل هذا نجده لدى الشاعر توماس غري، وروبرت بروك، وكريسمس همفريس، وهي تقرر عند الحديث عن قصيدة الجرح الغاضب ص ٦٩ أن أسلوب تقفيتها مقتبس مباشرة عن الشاعر الأمريكي «ادجار آلن بو» في قصيدته البديعة «La Lune» ومثل هذا نجده بعمق عند بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وبخاصة حين ينطلقان من عالم الأسطورة،

وعالم الرمز، وقد يكون الاقتباس من الشعر العربي كقول السياب في قصيدة «يا ليالي» في ديوان أساطير.

الهـــوى بيـــت عـــاشقيـــن اطمـــأنـــا
لا ســـؤال: أأنـــت قبلـــت فـــاهـــا

فالاقتباس هنا من قول قيس لمن تزوج ليلى:

بـــربـــك هـــل ضممـــت إليـــك ليلـــى
قبيـــل الصبـــح أو قبلـــت فـــاهـــا

٣ـ العقـد: وقد عرفه القدامى بأن ينظم نثر إما قرآن أو حديث أو حكمة، ويضربون مثلاً لهذا بأن أبا نواس سمع صبياً يقرأ ﴿يكاد البرق يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه، وإذا أظلم عليهم قاموا﴾ فقال في هذا تجيء صفة الخمر حسنة، ثم قال:

وسيـــارة ضلـــت عـــن القصـــد بعـــدمـــا
تـــرادفهـــم جنـــح مـــن الليـــل مظلـــم
فـــلاحـــت لهـــم منـــا علـــى النـــأي قهـــوة
كـــأن سنـــاهـــا ضـــوء نـــار تضـــرم
إذا مـــا حســـونـــاهـــا أنـــاخـــوا مكـــانهـــم
وإن مـــزجـــت حثـــوا الـــركـــاب ويممـــوا

وقيل إن محمد بن الحسن حدث بهذا فقال: لا ولا كرامة بل أخذه من قول الشاعر:

وليـــل بهيـــم كلمـــا قلـــت غـــورت
كـــواكبـــه عـــادت فمـــا تتـــزيـــل

بـه الـركـب أمـا أو مضـى البـرق يمموا

وإن لـم يلـح فـالقـوم بـالسيـر جمـل

أما المحدثون فقد أكثروا في هذا الجانب كالسياب في شناشيل ابنه الجلبي على وجه الخصوص، وعلى نحو ما نعرف من قصيدته إلى حسناء القصر في ديوان أساطير، حيث الإشارة واضحة إلى «ايليوت»، وفي قصيدة يا ليالي المنشورة في ديوان أساطير نراه يقول:

واســـألـــي شـــاعـــر غنـــاء

هـــز «فينيـــس» رقـــة وحنـــانـــا

يـرقـب البـرج عـدت السـاعـة الثكلى

عليـــه الخطـــوب والأحـــزانـــا

أيـــن ثغـــر يعـــد بـــالقبـل الحـرى

عليـــه الـــوجيـــب والخفقـــانـــا

أيـن من أقسمـت لـه ـ وهـي سكـرى ـ

فـــي ذراعيـــه نشـــوة واحتضـــانـــا

فشاعر الليالي هو الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه، والأبيات مقتبسة منه حين قال في حبيبته ـ كما جاء في هامش على القصيدة ـ دعي ساعة البرج في قصر الدوج، تعد عليه لياليه المسئمات، واتركينا نعد القبلات على ثغرك العاصي!

ويمكن أن يندرج تحت هذا تلك المعركة التي قامت بين

عبد الرحمن شكري وإبراهيم عبد القادر المازني، وذلك أن المازني حين كان ينشر قصيدة من القصائد كان شكري يسرع فينقل عن الإنجليزية القصيدة التي أخذ منها المازني، وهناك من تتبع أخذ السياب من الشاعرة إيديث سيتويل، وبخاصة في قصيدتيه «رؤيا فوكاي» وأنشودة المطر، ومثل هذا الحال بين صلاح عبد الصبور وإليوت في عدد من القصائد.

وقد يكون «العقد الحديث» قرآنياً صرفاً كقول أمل دنقل في أعماله الشعرية الكاملة ص ٣٨٧:

اركضي أو قفي الآن أيتها الخيل
لست المغيرات صبحا
ولا العاديات كما قيل ضبحا

وشبيه بهذا قول طاهر رياض في ديوان العصا العرجاء ص ٨٧:

أعطني مهلة لأجمع شملي.

بل قد يصل الأمر إلى حد أن يكون «العقد» من لغة أجنبية، وعلى أن يكون تصافي الموضوع كما جاء في قصيدة بودلير ص ٦٣ بديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور، فقد جاء فيها:

أنت لما عشقت الرحيل
لم نجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذي لم تجسه قدم
يا عشيق البحار، وخدن القمم
يا أسير الفؤاد الملول

وغريب المنى
يا صديقي أنا
HYPOCRITE LECTEUR
Mon Semblable. Mon Frère

شاعر أنت والكون نثر:

وقديماً أخذ على المتنبي مثل هذا، كما أخذ على صالح بن عبد القدوس من قبل.

٤ ـ **التلميح**: وهو عند القدامى: أن يشار إلى قصة أو شعر، وهو عندهم يدور في دائرة ضيقة كالقول بأن المنصور وعد الشاعر الهذلي بجائزة ونسي، وحين حجا معاً، ومرا في المدينة ببيت عاتكة، فقال: أمير المؤمنين هذا بيت عاتكة الذي يقول فيه الأحوص: يا بيت عاتكة الذي اتغزل. فأنكر عليه لأنه تكلم من غير أن يسأل، فلما رجع أمر القصيدة على قلبه، فإذا منها وأراك تفعل ما تقول، وبعضهم حذق اللسان يقول ما لا يفعل.

أما المحدثون فقد طوروه في أكثر من جانب، ولعل أعمق تطوير كان التلميح إلى قضيتي العدم والوجود، أو الموت والانبعاث، والتي كانت أشهر رموزها في العصر الحديث:

تموز، المسيح، والخضر، والحسين، والتي دارت أكثر ما دارت حول موت الحضارة العربية وانبعاثها، وكان أشهر الشعراء الذين عبروا عن ذلك... بدر شاكر السياب، خليل حاوي وأدونيس، وعبد الوهاب البياتي، ويمكن أن يلحق بهذا ما يسمى «بالتلويح» إذ أكثرت الوسائط وفتحت، وما يسمى بالإشارة إذا قلت

الوسائط، وندرنا نسبة الوضوح.

٥ ـ **استيحاء الشكل والمضمون**: ضمن المعروف أن في الشعر العربي قصائد يمكن أن تسمى الأمهات. ذلك لأنها تظل تنجب في كل العصور قصائد على منوالها في الشكل والمضمون فإذا أخذنا مثلاً قصيدة عبد يغوث بن وقاص التي يمكن أن تسمى «الموت ظلماً»، والتي أولها:

ألا لا تلومانــي كفى اللوم ما بيا
فما لكما في اللوم خير ولا ليا

وجدناها تنجب قصيدة على غرارها لمالك بن الريب يمكن أن تسمى «الصوت شهادة» في العصر الأموي، وأولها:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة
بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

ووجدناها تنجب ما يمكن أن يسمى بتداخل النصوص عند أبي عبد الله محمد بن عائشة على حد ما نعرف من قصيدته:

ألا خلياني والأسى والقوافيا أرددها شجواً، وأجهش باكيا

... ويكثر الاستيحاء بين كل فترة وأخرى حتى يجيء العصر الحديث فنرى عبد العزيز المقالح يستوحي الشكل والمضمون ـ مع تطوير تقتضيه المعاصرة ـ حين يكتب «تقاسيم على قيثارة مالك بن الذيب» ويجعلها رثاء لأمة تسقط بعد سطوح، ويجيء فيها:

بكى الشعر مرثياً وأجهش رائيا
وأمطر من نار الدموع القوافيا

٦ ـ **التشكيل بالحيوان عن بعض المفاهيم**: ومن المعروف أن هذا الأسلوب عرف قديماً، وكان ابن المقفع في رأي البعض من ضحاياه، وأنه يسود أكثر ما يسود في فترات الضغط والقمع، ولعله يجيء في مقدمة الذين تعاملوا مع هذا الأسلوب الشاعر محمد الفيتوري في مطولته سقوط دبشليم التي تعتمد على كتاب كليلة ودمنة، والتي تدين في الفقرة الأخيرة إحدى الإفكارات العربية المدوية وتدين عصر «الملك دبشليم» لأنه عصر الغضب الميت، وعصر الضحك المقهور وكيف أن دبشليم سيتحول إلى فرعون الذي كان وكان.

. . . ومثلما جاء ذهب إلا بقايا حنطة، ومومياء ملك وظل صولجان! وفجأة ـ يا دبشليم ـ يسقط الستار ويبصق الجمهور!

ولم ينس صلاح عبد الصبور التعامل مع هذا الأسلوب حين كتب قصيدة مذكرات بشر الحافي ليؤكد على بوار الإنسان، وفقدان الثقة فيه، ولننظر إلى قوله:

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الثعلب
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجباً. . زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كما يفقأ عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

ومن الذين ركزوا على هذا كثيراً أحمد مشاري العدواني على نحو ما نعرف من قصائده رأس حيواك ونداء، ورسالة إلى جمل التي أولها:

إياك يا صديقي يا جمل
إياك أن تيأس أو تلين
إياك أن تكون مثل الآخرين
قد عكفوا على الطول. . . يندبوها
. . . كلا. . وأنت رمز الصبر يا جمل

٧ ـ استبطان حالات بعينها: ذلك لأن الباطن البشري الخلفي تنمو فيه حالات لا تموت، والشاعر يستبطن هذا في شعره، ونحن نرى هذا مثلاً في مطلع قصيدة الكهف لخليل حاوي، فهو لا يتلاقى مع مطلع معلقة امرىء القيس فقط، ذلك لأن القصيدة كلها يمكن أن يوجد فيها «عين الجوهر» في قصيدة امرىء القيس، وبالتالي يمكن القول إن قصيدة الصقر، وأغاني مهيار ـ على وجه الخصوص ـ لا يخرجان عن كونهما تفرعاً على نغمة موروثة خاصة بالمهدي المنتظر الذي سيملأ الدنيا عدلاً بعد أن ملئت جوراً.

فإذا جئنا إلى الجانب التطبيقي نرى أن هناك من يؤثر التعامل مع ظاهرة الاستبطان هذه كشاذل طاقة، فالشاعر في مجموعته الشعرية الكاملة، يستبطن بصفة خاصة موقف عنترة القديم في قصيدة «البعد عنترة» الغريب الأول ص ٣٤٦، كما يستبطن حياة وشعر الخنساء في

قصيدة «الخنساء.. الثاكلة العربية ص ٣٤٨» بحيث نراها في الموقف الموازي تمثل الأمة العربية.

بعد دهر من الثكل جفت عيون الدموع
وامحي قبر موتاي.. ذرته ريح القرون
غير أن النشيد الحزين
لم يعد يسعف الثاكلة
والرثاء الذي كان ملء الضلوع
ضاع في زحمة القافلة
.. ألف صقر قضى.. ألف.. ألف
ففي كل شبر من الأرض قبر جديد
والملايين من أمتي
بين مستضعف، أو شريد، أو شهيد
مات شعري وجفت دموع القصيد
وانتهت قصتي... منذ أن حل حزني الجديد!

فهناك ما يسمى في الشعور بالنزعة الغريزية، بمعنى استمرارية حالات حلمية لا عقلانية خارجة عن إطار الزمن بحيث تستطيع التواصل والوقوف في وجه الموت.

ولعل هذا يذكر بما يقال عن وجود صيغ مستكنّة في اللاوعي، وما يقال عن استلهام ما يسمى بالأنماط الأولية التي ستكشف عن مسيرة الإنسان في كل الأزمنة، باعتبارها نبعاً قديماً لا يزال قادراً على العطاء، المهم أن يوظف توظيفاً ذكياً.

٨ ـ **الحديث وراء الأقنعة**: وقد كثر التعامل مع هذا الأسلوب

في الفترة الأخيرة، صحيح أن بعض الممدوحين في الشعر العربي لم يكونوا إلا أقنعة للشعراء، على النحو الذي نجده واضحاً عند المتنبي حين كان يتكلم من وراء قناع سيف الدولة، ولكن في الفترة الأخيرة، وكاد يكون لكل شاعر مؤكل قناع يتكلم من ورائه، المهم أن أقنعة قد تكاثرت في الفترة الأخيرة، وكاد يكون لكل منها دلالة خاصة تتفق والحياة في هذا العصر، فهناك أقنعة المسيح ومحمد، ويوسف، وأيوب، وسيف بن ذي يزن، وعنترة، وعروة والخنساء، وأبي رفال وخالد، وأبي ذر، وابن ملجم، والحجاج، والحسين، وعبد الرحمن الداخل، وبشار، والمتنبي، وأبي العلاء، ومهيار، والحلاج، وديك الجن... وقد تطغو بعض الأقنعة على البعض الأخر، على النحو الذي رأيناه من فترة عند الحديث عن أيوب ـ للسقم الداخلي والخارجي ـ وأبي ذر ـ للتبشر بآراء اليسار سياسياً ـ ونوح وابنه ـ للتعبير عن العنف والعصيان فإذا أردنا أن نقف عند القناع الأخير الخاص بنوح وابنه، سنجد هذا عند أدونيس في قصيدة «نوح الجديد» بالآثار الكاملة ١/٤٨٩، وسنجده عند سامي مهدي في قصيدة «رواية الطوفان» بأعماله الشعرية ص ٢٨٤، وسنجده عند عبده بدوي في قصيدة «في البدء كان العصيان» بديوانه دقات فوق الليل ص ١٤، أما أمل دنقل في قصيدته مقابلة مع ابن نوح في أعماله الشعرية ص ٣٩٣، فقد وسع الدائرة حين جعلها تدور حول مأساة الإنسان بصفة عامة، ثم ضيقها حين أراد أن يتكلم من خلف القناع حول أحوال مصر في الفترة الأخيرة، وبخاصة حين هجرها الكثيرون:

ها هم الحكماء يفرون نحو السفينة

. . ها هم الجبناء يفرون نحو السفينة
بينما كنت. . كان شباب المدينة
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمن
يبتنون سدود الحجارة
علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علهم ينقذون الوطن!

٩ ـ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر:

ابتداءً نرى أن الشعراء العرب في الغالب كانوا يلتفتون إلى الوراء، ويستدعون الأشكال وبعض الشخصيات على نحو ما فعل النابغة الذبياني في استدعاء شخصية زرقاء اليمامة، وفي العصر الحديث كثر استدعاء الشخصيات التراثية بأسلوبي التعبير عن الموروث، أو التعبير بالموروث، ففي الأسلوب الأول كان جهد الشاعر أن يقف عند الموروث على حد ما فعل البارودي وشوقي وعلي أحمد باكثير فيما يمكن أن يطلق عليه «نهج البردة» وعلى نحو ما فعل حافظ في العمرية، عبد الحليم المصرية في البكرية، ومحمد عبد المطلب في علويتيه، ثم كان تمهيد العقاد، وابن شادي، وشفيق المعلوف، وعلي محمود طه لما يسمى التعبير بالموروث، بمعنى أن يرتد الشاعر إلى تراثه، ثم ينطلق منه إلى رحلة جديدة، وقد يبدو لأول وهلة أن ثمة تعارضاً بين الارتباط بالتراث وتجاوزه، ولكنهما في الواقع وجهان لعملة واحدة هي موقف الشاعر من موروثه المهم ألا يكون توظيف الأنموذج مباشراً، أو مجرد حالة بلاغية، ذلك لأن

المطلوب هو تعميق العمل الذي يأخذ الشاعر به نفسه، والإحساس بالوهج القديم، وخلق حالة نمو فعال في امتداد القصيدة، بالإضافة إلى التداخل مع الحدث الذي جاء الاستدعاء من أجله، بحيث يكون رمزاً لما يقصده الشاعر.

ونحن نجد هذا في قصيدة «زنابق صوفية للرسول» ص ٥٣ بديوان «يغير البحر ألوانه» للشاعرة نازك الملائكة، ففيها تقول:

«قلت: يا طائري، يا زبرجد
يا نكهة البرتقال، يا عطر ياسمينـة
وما اسمك الحلو؟ قال: أحمد
وامتلأ الجو من أريج الإسراء، طعم القرآن
وامتد فوق إغماءة البحر ضوء، من اسم أحمد
وقلت في لهفة أتوسل: أحمد. أحمد
أحمد من ضوئه سقاني
أحمد كان البخور والشمع في رمضاني
أحمد كان انبلاج فجر، وكان صوفية الأغاني
وأحمد في مروج تسبيحة رماني
كلا جناحيه بعثراني
كلا جناحيه لملماني!

١٠ ـ التعبير بالأسطورة: إذا كان البعض قد حلا لهم أن يذكروا أن العرب كالساميين ليست لهم أساطير في شعرهم وعقائدهم، وإن هذا كان نتيجة لضعف الخيال، وعدم الرغبة في البحث، فإن الثابت أنه كان لكل الشعوب القديمة مخزون من «الميثولوجيا» وأن العرب لم يشذوا عن هذه القاعدة، فقد عرفوا الأصنام والأوثان والنصب

وكان لهم اتصال أسطوري بعوالم الكواكب والإنسان والحيوان والنبات. . . الخ، كما كانت لهم أساطير حول سد مأرب، وقصور اليمن، وما يتصل بعام الفيل، وما يعرف بأيام العرب، وشعائر الحج، وقضايا الثأر، وقد ظل هذا وغيره طاغياً على المسيرة العربية، فلما جاء العصر الحديث كانت التفاتة الشعراء بتأثير من الشعر الغربي إلى الأساطير اليونانية على وجه الخصوص، وإذا كان البعض قد التفت إليها من الخارج إلى حد ما كالعقاد، والمازني، وأبي شادي، والياس أبي شبكة، وعلي محمود طه، بتأثير القراءة، فإن البعض قد نظر إليها على أنها فكر إنساني بدائي في زمان بعينه، وأنها يمكن أن تعطي القصيدة خصباً وعمقاً ومضامين جديدة، ولعل بدر شاكر السياب هو الذي راد هذا الطريق بعمق، فقد وظف عالم الأسطورة ليكون في خدمة كل ما يدور في نفس الإنسان المعاصر من هم، وقلق، ومرض، وحب، ولنتأمل مثلاً هذه الكثافة الأسطورية في قصيدة «رؤيا عام ١٩٥٦» من أعماله الشعرية الكاملة ص ٤٣٩:

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعاً روحي لأطباق السماء
رافعاً روحي ـ غنيميداً جريحاً
صالباً عني ـ تموزاً: مسيحاً
أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روحي يتمزق!

ومع أن هذا الاتجاه تغلب فترة على الشعر، واهتم في أول أمره بالأسطورة اليونانية، إلا أنه مس بعد ذلك أساطير العالم التي تدور

حول مواريث الدين والتصوف والتاريخ والفولكلور، ولكن يبدو ـ كما يقرر.. د. علي عشري زايد ـ أن ما يشغل الشعراء الآن على الساحة هو ما يسمى استدعاء الشخصيات التراثية من السيرة العربية كما أنه تركز من فترة ـ حين كان هناك بحث على بطل ـ حول أسطورة الجدب والخصب، أو ما يسمى الرماد والبعث، على حد ما رأينا عند الشعراء «التموزيين» الذي يجيء في مقدمتهم السياب وأدونيس.

١١ ـ **المعارضات**: في كل العصور توجد قصائد تسير على خطى قصائد أخرى باعتبارها الأنموذج المقتدى، والمعارضة تكون في الشكل أساساً على نحو ما نعرف مثلاً من معارضة الشماخ لكعب بن زهير، وعلى نحو ما نعرف. من الشكل الذي كتبت به أكثر من بردة في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، وعلى نحو ما يعرف «بالبديعيات»... وقد عمق البارودي هذا الاتجاه حديثاً وتبعه شوقي وحافظ والكاظمي والعباسي.. الخ في أكثر القصائد التي تعارض عندهم أعمالاً على وجه الخصوص لأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، وابن زيدون والحصري.. الخ، ونحن نجد في الشعر الحديث كثيراً من القصائد التي تعارض قصائد أخرى، وبخاصة قصائد الرواد المؤكدين في الشعر الجديد، ولعل أهم من يقلد الآن على الساحة ـ وبغزارة ـ الشاعران أدونيس، ونزار قباني، وما يرضى عنه النقاد اليوم هو أن المداخلة أو المعارضة يجب أن تبتعد عن المحاكاة إلى ما يمكن أن يسمى بالقراءة الجديدة للنص المعارض ـ بفتح الراء ـ.

١٢ ـ **النقائض الحديثة**: المناقضة في الشعر تقوم على أن ينقض

الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول، وإذا كانت هذه الظاهرة قد اندلعت على وجه الخصوص في عصر بني أمية، فإن المحدثين لم يقفوا عندها كثيراً لعدم وجود الدوافع القديمة، بل قد يكون وراء ذلك المفاكهة على حد ما نعرف من نقض قصيدة أحمد شوقي:

مـال واحتجـب وادعـى الغضـب

وعلى نحو ما نعرف من ديوان كامل لم ينشر للشاعر العوضي الوكيل، وردود عليه من الشاعرين حسن كامل الصيرفي، وعامر البحيري.

ولعل هذه الأساليب وغيرها كانت وراء ما عرف في النقد العربي «بالمفاضلة» «ثم» «الطبقة»، وحين لم يؤت كل منهما ثماره كانت القفزة إلى ما يسمى «الموازنة» وإلى ظاهرة اندلعت بغزارة وهي «السرقات»، ويمكن أن يكون من إيجابياتها أنها حرست المسيرة الشعرية، وشغلت بتتبع أي وجه شبه بين بيت وبيت، وقد كان معنى هذا «الحضور» الواضح للقديم في المسيرة الشعرية، ولكن الجديد كان يعرف دائماً كيف ينفذ الحصار.

١٣ ـ **الترجيع**: تعرض له أبو حيان التوحيدي في المقايسات بقوله: يقال ما اللحن؟

الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة، ومن حدة إلى غلظ، بفصول مبنية للسمع، واضحة للطبع. فهنا تناظر صوتي بالمماثلة، أو المخالفة، بمعنى أن يكون هناك تكرار أو ترديد، وهو موجود بكثرة في الشعر القديم كأبيات زهير:

ومن لم يصانع في أمور كثيرة
يضرس بأنياب. ويوطأ بمنسم
ومن يجهل المعروف من دون عرضه
يفوه، ومن لا يتق الشتم يشم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله
على قومه، يستغن عنه ويذمم
ومن لم يذُد عن حوضه بسلاحه
يُهدّم ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنه
ولو رام أسباب السماء بسلّم
ومن يعص أطراف الرماح، فإنه
يطيع العوالي وكبت كل لهذم
ومن يوف لا يذمم، ومن يفض قلبه
إلى مطمئن البر لا يتجمجم

وقد أكثر منه المتحذثون على نحو ما نعرف من قصيدة وفيقة للسياب، وعلى نحو ما نعرف من ترجيعات أمل دنقل في قوله من قصيدة في انتظار السيف

تفتقر الأسواق يومين
وتعتاد على النقد الجديد
تشتكي الأضلاع يومين
وتعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين
ويعتاد على الصوت الجديد
وأنا منتظر جنب فراشك
جالس أرقب في حمى ارتعاشك
صرخة الطفل الذي يفتح عينيه على مرأى الجنود

وما جاء في ديوان قطرات من ظمأ لغازي القصيبي:

قبليـــــه.. ذري فــــي شفتيـــــه
كـــل مـــا عنـــدك مـــن خمـــر وطيـــب
واهمســـــي والهـــــة فـــي أذنيـــــه
يـــا حبيبـــي. يـــا حبيبـــي. يـــا حبيبـــي

١٤ ـ التدوير: هذه الظاهرة كما أنها موجودة في القرآن الكريم نراها موجودة كذلك في الشعر القديم، وقد سمي ابن رشيق في العمدة ١/ ١٧٧ هذا النوع من الشعر باسم المدخل، والمدحج. وإذا كانت نازك الملائكة قد وافقت على هذا النظام في الشكل التراثي كما في قول المتنبي:

أنـــا فـــي أمـــة تـــداركهـــا الله
غـــريـــب كصـــالـــح فـــي ثمـــود

لأنه يكتب الشعر بغنائية وليونة بمعنى أنه يمد الشعر ويطيل نغماته ويسمح بالعبارة على صورة تريح الشاعر. فإنها في الوقت نفسه لم تسمح به فيما يسمى الشعر الحر، ذلك لأن الشعر الحر يسمح بالحرية في إطالة الأشطر وتقصيرها بحسب مقتضى المعنى،

وهذا ينفي الحاجة إلى التدوير، ولكننا نرى أن الشعراء الآن يكثرون من التدوير بتأثير مما يسمى في السينما بأسلوب التقطيع الخشن والناعم، أو ما يسمى «بالمونتاج»، ذلك لأنه يكشف الجملة والسياق والتجربة، تأمل قول الشاعر علي الجذيفي، تجليات النخلة:

. . . ميلي يا نخلة هذا العصر الصاخب ميلي
حلي شعرك حليه
كوني النوم، والصحو الوسن، الصحو النوم
كوني الدفء الموقد، شمس الصبح البارد
كوني قمر الصيف الوافد

وتأمل المراد هذه الظاهرة عند أمل دنقل.

١٥ ـ الفاصلة: مع أن هناك كلاماً كثيراً حول الفاصلة في القرآن، فإن الذي يرضي الكثيرين أنها كقافية الشعر، وسجعة النثر من حيث التوافق بما يقتضيه المعنى، وإذا كان العروضيون قد رفضوا ما يسمى «الإبطاء» وهو إعادة لفظ القافية بمعناها، فإن المحدثين لا يرفضون هذا، كما أنهم يستخدمون التشكل الصوتي فيما يتصل بظاهرتي «الوقف» و«السكت» واعتبارهما يقومان مقام الحروف والأدوات في الكلام المكتوب، وهكذا نرى أن الشعر الجديد كما ألغى القافية ووحدة الشطرين نراه يختار الوقوف عند الشطر الواحد الملون بالطول والقصر بتأثير من الفاصلة، وأول ما يقابلنا في هذا المجال قصيدة السياب الشهيرة أنشودة المطر، ولك أن تتأمل فيها إيقاعات كلمة مطر:

رحى تدرو في الحقول.. حولها بشر
مطر
مطر
مطر
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا ـ خوف أن نلام ـ بالمطر
مطر
مطر... الخ

ولنتأمل قول صلاح عبد الصبور في الأبحار في الذاكرة ص ٩٤:

وكانت الشمس حزينة
تصب نارها الحزينة
في الأعين الحزينة
لامرأة حزينة، ورجل حزين
في بلدة حزينة!

١٦ ـ الشعر المرسوم: إذا كان الشاعر العربي القديم وفق في رسم الصورة في شعره، إلى الحد الذي يعتبر فيه العقاد ابن الرومي أعظم شاعر في هذا الجانب بالعالم كله، وإلى الحد الذي يعتبر فيه د. زكي نجيب محمود شعر العقاد أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت، فإن المعروف أن طبيعة الرسم كانت تتغير في العصور، ذلك لأنه في العصر الفاطمي وجد من يكتب القصيدة على شكل دوحة، وقد نما الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى أمره، إلى أن

ظهر أخيراً تشكيل للقصيدة بطريقة معينة للكتابة. بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط وإحداث نوع من الدهشة والغرابة على نحو ما فعل أدونيس، وكمال أبو ديب، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ، والقصيدة الإلكترونية الملصق... ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط، ووجدت لها مشابهاً في الشعر الأوروبي المعاصر.

١٧ ـ **قصيدة الفلاش**: مع أن هناك من يروي أن القصيدة العربية بدأت بالبيت الواحد، ثم نما هذا البيت. وتوالدت حوله الأبيات، فإن الملاحظ في المسيرة الشعرية، أن البيت الواحد كان خلاصة تجربة ومجمع أضواء.

وكما عرفت حديثاً «القصيدة البيت» فإنه عرف كذلك من زمن ما يسمى بالقصيدة الشاعر. أو الشاعر القصيدة، على نحو ما نعرف من أصحاب الواحدة كابن زريق، وسان جون بيبرس، وكما نعرف ابتداء عند أصحاب مدرسة الحوليين المحككين الذي يجيء في مقدمتهم زهير بن أبي سلمى، ومعنى هذا أن الشاعر في بعض مراحله، كان يرجع التجربة. ويختصرها، ويضيئها، بحيث تصبح خلاصة نور كاللؤلؤة.

وقد لوحظ في الشعر الحديث أن هناك من يريد التعامل مع ما كان يسمى قديماً «بيت القصيدة» أو «قصيدة القصائد»، ومع ما كان يريده الناس ـ ولا يزالون ـ حين يكتفون بالبيت الاستشهادي من قصيدة من القصائد، أو حين يرونه بالغ الروعة فيسجدون له على نحو ما نعرف من بيت الشاعر عدي بن الرقاع حين قال:

تـــزجـــي أغنـــى كـــأن أبـــرة روقـــه
قلـــم أصـــاب مـــن الـــدواة مـــداهـــا

لقد التفت الشعراء المعاصرون إلى شيء من هذا حين تعامل بعضهم مع ما يسمى بيت القصيدة، أو البيت الفرد، أو الرقعة القرمزية، أو كما يسمونه «قصيدة الفلاش» لأنها بضربة واحدة تلقي ضوءاً غامراً على المنظر فتضيئه، وتبرزه من كافة النواحي، ولعل عبد الوهاب البياتي في مقدمة المجيدين في هذا الباب، ولنتأمل هذا البيت الوحيد في رسوم النغم لمحمد الفايز:

ذهبـــت مـــع الألـــوان حتـــى كـــأنني
أرى أثري من كل لون ورونقي! إضاءة..

وعلى كل فإذا كانت هناك كلمة أخيرة في هذا المجال، فهي أن هناك أكثر من صلة للشاعر بالماضي، وهي أنه توجد رابطة غريزية قوية بين الفن البدائي والفن المعاصر ـ على نحو ما تقرر في الفن التشكيلي ـ ثم إن الحداثة لا تعني التعاصر زمانياً ذلك لأنها تضم ملامح بعينها يمكن أن توجد في الشعر العظيم بالماضي: وما دام جوهر الجمال واحد، وما دامت معانيه قابلة للتألق من خلال أدوات الفنان المتمكن، فإنه لا يصبح معنى لوضع العراقة في مواجهة التفتح، ولا معنى لأن نحول بين قيام الشاعر بإجراء اتصالات بالماضي، وفي ضوء هذا يجب ألا ننظر إلى كل قديم على أنه خاو، ومهترىء، ويحسن التخلص منه بحيث تنظر إلى الوراء دائماً في غضب، وفي الوقت نفسه يجب أن نفرق بين الحداثة الحقة وبين الصرعة الفجة، فما أكثر الصرعات الآن في الشعر على نحو ما

نعرف من القصيدة الملصق، والقصيدة الفراغ، والقصيدة المائية، والقصيدة الإلكترونية. . . الخ.

ثم إن هناك فرقاً بين نظرة السائح ونظرة المتأمل، وبين أسلوب الاستهلاك السائد اشتر ـ استعمل ـ ارم ـ وبين أسلوب التواصل مع جوهر الأشياء فلا مكان الآن للاقتلاع قديم من أجل الاقتلاع فقط. ولا مكان لرفض تراث من أجل صرعات تتنامى بشدة، ذلك لأن المكان الصحيح هو الوقوف على طبقات التاريخ الصلبة، والانطلاق منها إلى الجديد والتجديد برحابة واقتدار ولنذكر قول الشاعر الخريمي:

إذا أنـــت لـــم تحـــم القـــديـــم بحـــادث

من المجد لم ينفعك ما كان من قبل

ثم إنه قبل كل شيء يجب أن ندرك أن «الحداثة» ـ إن كانت تسير زحفاً لا قفزاً ـ كانت في الصميم من الحضارة العربية، صحيح أن الأنظمة في الغالب كانت تساند «القدامة» ولكن «الحداثة» ـ وبخاصة في العصر الحديث ـ تعرف كيف تشق لها طريقاً، وأكاد أقول طريقاً عاقلاً. . . وفي الوقت نفسه لا ننسى أنه كانت هناك محاولة جادة عند القدماء للتفرقة ـ بالمصطلحات بين ما هو أصالة، وما هو خارج عن عالم الأصالة من كل هذا تتضح ضرورة ما يسمى بالسياق، وضرورة انبثاق اللغة الخاصة من هذا السياق، بحيث يكون موضع النص من السياق موضع الكلمة من الجملة.

* * *

٢٩ ـ من محاسن الدين الاسلامي (١)

ومن محاسن الدين الإسلامي الرّأفة والرّحمة والشفقة، لا القسوة والغلظة والتعذيب، حتى في حقّ الحيوانات البهيمية، عن ابن عمر رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال «عُذِبَت امرأةٌ في هرَّةٍ سَجَنتها حتّى مَاتَتْ، فدَخَلت فيها النار، لا هي أطعمتها وسَقَتها، ولا هي تركتها تأكل مِن خِشَاشِ الأرض» متفق عليه.

ورَوى الشّيْخَان وغيرهما مرفوعاً «أنّ رجلاً دَنَا من بِئْرٍ فنزل

---

(١) العالم العلامة الورع الشيخ عبد العزيز بن محمّد بن عبد الرحمن السّلمان (أبو محمد) من الأساعدة من الرُّوقة من قبيلة عُتيبة القبيلة العربية المشهورة. ولد في مدينة عنيزة ليلة الخامس والعشرين من رمضان عام سبعة أو تسعة وثلاثين وألف للهجرة، وعمل في مجال التأليف، وألّف عدداً قيّماً من الكتب الإسلامية، والتي خدمت في مجال العقيدة والفقه وغيرهما، وقد بلغت مؤلفاته (٢٠) مؤلفاً منها ما يزيد على الجزء الواحد.

وشرب منها، وعلى البئر كلب يلهث من العطش، فرحمه فنزع أحد خُفَّيه فسقاه، فشكر الله له ذلك فأدْخله الجنة».

وروى مُسلم وغيره أن رسول الله صلى الله عليه وسلم مرّ على حِمَارٍ قد وَسِمَ في وجهه فقال «لعَنَ الله الذي وَسَمَهُ».

أَنَا العبدُ الذي كسبَ الذّنوبَا
وصدّتْهُ الأماني أنْ يَتُوبَا
أنَا العبدُ الذِي أضْحَى حَزيناً
على زلاّتِه قَلِقاً كئيبَا
أنَا العبدُ الذي سطرتِ عليه
صحائفُ لَمْ تَخَفْ فيهَا الرَّقيبَا
أنَا العبدُ المُسِيءُ عصيتُ سرّاً
فَمَالِي الآنَ لا أُبْدِي النَّحِيبَا
أنَا العبدُ المُفرِطُ ضَاعَ عُمْرِي
فَلَمْ أرْعَ الشَّبيبَةَ والمَشِيبَا
أنَا العبدُ الغريقُ بلُجِّ بَحْرٍ
أصيحُ لرُبَّمَا ألقَى مُجِيبَا
أنَا العبدُ السَّقيمُ مِن الخطايَا
وقد أقبلتُ ألتمسُ الطَّبيبَا
أنَا العبدُ المخلَّفُ عنْ أناس
حَوَوُا مِنْ كلِّ معروفٍ نصِيبَا
أنا العبدُ الشَّريدُ ظلمتُ نفسِي
وقدْ وافيتُ بابَكُمُ مُنيبَا

أنَــا العبــدُ الفقيــرُ مــددتُ كفِّــي
إليكُــم فــادفعُــوا عَنِّــي الخُطُــوبَــا
أنَــا الغَــدّارُ كَــمْ عــاهــدتُ عَهْــداً
وكنــتُ علــى الــوفــاءِ بِــه كــذُوبَــا
أنَــا المقطــوعُ فــارحمنِــي وَصِلْنِــي
وَيَسِّــر منْــكَ لــي فــرَجــاً قَــريبَــا
أنَــا المضْطَــرُّ أَرْجُــو مِنْــكَ عَفْــواً
وَمَــنْ يَــرْجُــو رِضَــاكَ فَلَــنْ يَخِيبَــا
فَيَــا أَسَفَــيْ عَلَــى عُمْــرٍ تَقَضَّــى
وَلَــمْ أكســبْ بِــهِ إلاّ الــذُّنُــوبَــا
وأحــذرْ أنْ يُعَــاجلُنــي ممــاتُ
يُحَيِّــر هَــوْلُ مَصْــرَعِــهِ اللَّبيبَــا
ويَــا حُــزْنَــاهُ مِــنْ حَشْــرِي وَنَشْــري
بيَــوم يجعــلُ الــوالــدان شِيبَــا
تفطّــرتْ السَّمــاءُ بــهِ ومَــارَتْ
وأصبحــتِ الجبــالُ بــهِ كثيبَــا
إذَا مَــا قُمــتُ حيْــرانــاً ظَميئــاً
حَسِيْــرَ الطَّــرفِ عُــرْيَــانــاً سَليبَــا
وَيَــا خجــلاَهُ مِــنْ قُبــحِ اكتسَــابِــي
إذا مَــا أَبْــدَتِ الصُّحــفُ العيــوبَــا
وَذِلَّــةِ مــوْقِــفٍ وحسَــابِ عَــدْلِ
أكــونُ بــهِ عَلَــى نفْسِــي حسِيبَــا

وَيَـا حـذراهُ مِـنْ نـارِ تَلَظَّـى
إذَا زفـرَتْ واقْلَقـتِ القُلُـوبَـا
تكـادُ إذَا بَـدَتْ تنشَـقُ غيظـاً
علـى مَـنْ كـانَ ظـلامـاً مَـرِيبَـا
فيَـا مَـنْ مـدَ فـيْ كسْـبِ الخطـايَـا
خُطَـاهُ أمَـا يـأتِـي لـكَ أنْ تَتُـوبَـا
ألا فـاقلِـع وتُـبْ واجْهَـد فـإنَّـا
رأيْنَـا كـلَّ مُجتهِـدٍ مُصِيبَـا
واقبِـلْ صـادقـاً فـي العـزمِ واقصُـدْ
جَنَـابـاً للمُنِيـبِ لَـهُ رَحِيبَـا
وكُـن للصـالحِيـنَ أخـاً وَخـلاًّ
وكُـنْ فـي هـذِه الـدُّنيـا غَـريبَـا
وكُـنْ عَـنْ كُـلِّ فـاحِشَـةٍ جَبَـانـاً
وكُـنْ فـي الخيـرِ مِقـدَامـاً نجيبَـا
ولاحِـظْ زينَـةَ الـدُّنيَـا ببُغـضٍ
تكُـنْ عبْـداً إلـى المَـوْلَـى حبِيبَـا
فَمـنْ يُخْبُـر رخـا رفْهَـا يَجِـدْهَـا
مُخَـالِبَـةً لِطَـالِبَهـا خَلُـوبَـا
وَغُـضَّ عَـنِ المحـارِمَ مِنـكَ طَـرْفـاً
طَمُـوحـاً يفتِـنُ الـرَّجُـلَ الأرِيبَـا
فخَـانَتُـهُ العُيُـونِ كـأسْـدِ غـاب
إذا مَـا أهْمَلَـتْ وَثبَـتَ وَثُـوبَـا

ومـنْ يَغْضـضْ فُضُـولَ الطَّـرفِ عنْهَـا
يَجِــدْ فــي قلبِــهِ رَوْحــاً وَطِيْبَــا
وَلا تُطْلِــق لِسَــانَـكَ فــي كَــلاَمٍ
يَجُــرُّ عليــكَ أحقــاداً وَحُــوبَــا
وَلاَ يبــرَحْ لِسَــانُــكَ سحُــلَّ وقْــتِ
بِـــذِكْــرِ الله رَيَّـــانـــاً رَطِيْبَـــا
وَصَــلِّ إِذَا الــدُّجَــى أرْخَــى سُــدُولاً
ولا تَضْجَــرْ بِــهِ وتكُــنْ هَيُــوبَــا
تجِــدْ أُنْســاً إِذا أودعــتَ قبْــراً
وفَــارِقْــتَ المُعَــاشِــرَ والنَّسِيبَــا
وَصُــمْ مــا تستطيــعُ تجِــدْهُ رِيّــا
إذا مــا قُمــتَ ظمــآنــاً سَغِيْبَــا
وَكُــنْ مُتَصَــدِّقــاً سِــرًّا وجَهــراً
ولا تبخَــلْ وَكُــنْ سَمْحــاً وَهُــوبَــا
تَجِــدْ مــا قــدَّمَتْــهُ يــدَاكَ ظِــلاًّ
إِذَا مــا اشتَــدَّ بــالنَّــاسِ الكُــرُوبَــا
وكُــنْ حســنَ السَّجَــايَــا وَذا حيَــاءٍ
طليــقَ الــوَجْــهِ لا شَكْســاً غَضُــوبَــا

٣٠ ـ الصنعة في الشعر القديم

الشعـرُ صعـبٌ وطـويـلٌ سلّمُـهُ
إذَا ارْتَقَـى فِيـهِ الَّـذِي لاَ يعلَمُـهُ
زلـتْ بِـه إلَـى الحضِيـضِ قـدمُـهُ
يـريـدُ أنْ يعـربَـهُ فيُعْجِمَـهْ

(الحطيئة)

الشعر صناعة:

الشعر ليس عملاً سهلاً ساذجاً كما يعتقد كثير من الناس، بل هو عمل معقد غاية التعقيد، هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد، وما يزال النقاد منذ أرسطاطاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس. وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة، ولكنه الواقع، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع[1]، ولذلك كنا نراهم يقرنون في

---

(١) J.M.D. Meikle Jone, English Literature, P.2.

أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى.

وكلمة شاعر عندنا في اللغة العربية تقترب من معناها في اليونانية، فالشاعر معناها العالم والشعر معناه العلم[1] ، والعلم ـ كما هو معروف ـ يدخل في باب الصنائع. وتناثر في أشعار القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات، فقد جعلوه كبرود العَصبْ[2] ، وكالحلل والمعاطف والديباج والوَشْي وأشباه ذلك[3] ، فهو ـ في رأيهم ـ يشبه صناعة الثياب، فيه الملون وغير الملون، فيه الوشي وغير الوشي، بل إننا لنراهم يسمونه صناعة، فقد رَوَى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال: «خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته»[4] . فالشعر في رأي العرب ـ كما هو في رأي اليونان ـ صناعة، وهي صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها بحيث لا ينحرف عنها صنَّاع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره.

صناعة الشعر الجاهلي:

من يرجع إلى صناعة الشعر العربي في أقدم «نماذجه» يرى

---

(١) انظر مادة شعر في لسان العرب.
(٢) برود العصب: برود يمانية.
(٣) البيان والتبيين ١/ ٢٢٢.
(٤) المرجع السابق ٢/ ١٠١.

صعوبة هذه الصناعة، وأنها ليست عملاً غُفْلاً، بل هي عمل مرسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة. وتلك آثار الشعر الجاهلي تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة، ولعل ذلك ما جعل «جويدي» يقول: «إن قصائد القرن السادس الميلادي الجديرة بالإعجاب تنبىء بأنها ثمرة صناعة طويلة»(١)، فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء في صناعتها.
وفي دراسة «موسيقى» الشعر الجاهلي ما يفسر بعض هذه الجهود، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات، وهي تبلغ عادة أربعين بيتاً، وقد تزيد إلى مائة، وقد تنقص إلى عشرة، ويلتزم الشاعر في جميع هذه الأبيات وزناً واحداً يرتبط بنغماته وألحانه في «النموذج الفني» كله، كما يلتزم حرفاً واحداً يتحد في نهاية هذه الأبيات، يسمى الرَّوِيَّ، ولا يكتفي بذلك بل ما يزال يوفِّر جهوداً ويلتزم أصولاً، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها، فإن علماً خاصًّا بل علمين يقومان على دراستها وبحث نظمها، ونقصد علمي العروض والقافية.

وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة في «النماذج الجاهلية» ليست كل شيء في صناعتها، فهناك أصول أخرى تستمد من «التصوير» إذ الشعر الجاهلي ـ كما وصلتنا نماذجه ـ لا يعتمد أصحابه على «فن الموسيقى» فقط وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة، بل هم يعتمدون على فنٍّ آخر، لعله أكثر تعقيداً

(١) Guidi, L'Arabic Antéislamique, P.41.

وهو «فنّ التصوير» ولعل ذلك ما جعل «جب» يقول: إن أدب العرب رومانتيكي[1]، فهو في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال و «التصوير». ومن يرجع إلى نماذج امرىء القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين[2]. يلاحظ أنه يُعْنى بالتصوير في شعره كأن «التصوير» غاية في نفسه، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات، حتى تستتم هذا الفن من «التصوير» وكأنما القصائد برود يمانية، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة. وغير امرىء القيس من الجاهليين مثله، يعنى بالتصوير في شعره عناية بالغة، كأنه أصل مهم من أصول صناعتهم، ونحن نسوق للقارىء قطعة من مطولته في وصف فرسه ليرى دليل رأينا، إذ يقول:

وقد اغتدى، والطيرُ في وُكُناتها
بمنجردٍ قَيْد الأوابد هَيْكلِ[3]
مكرٍّ مفرّ مُقبلٍ مدبرٍ معاً
كجلمود صَخْرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ
كميت يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حال مَتْنِه
كما زلَّت الصَّفْواءُ بالمتنزَّلِ[4]

(١) تراث الإسلام ١/ ١٥٤.
(٢) ولد امرؤ القيس حوالي سنة ٥٠٠ م، وتوفي حوالي سنة ٥٤٠ م.
(٣) اغتدى: من الغدو وهو السير مع طلوع الشمس، وكناتها: أوكارها، المنجرد: الفرس القصير الشعر، وهو من صفات الخيل الكريمة، والأوابد: الوحوش النافرة، هيكل: ضخم.
(٤) كميت: أحمر اللون، يزول: يسقط، حال المتن: موضع اللبد من ظهر الفرس، والصفواء: الصخرة الملساء، والمتنزل: الموضع المنحدر.

على الـذَّبْـلِ جَيَّاشٍ، كـأنَّ اهتـزامـه
إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلَ[1]
مِسَحٌّ إذا ما السابحاتُ على الوَنَى
أثَرْنَ الغُبَـارَ بـالكَـديـد المُـركَّـلِ[2]
يَـزِلُّ الغـلامُ الخِـفُّ عـن صَهَـواتـه
ويُلْـوى بـأثـوابِه العنيـف المثقَّـلِ[3]
دَرِيـرٍ كخُـذْرُوفِ الـوليـد أمَـرَّهُ
تَتَـابُـعُ كفَّيْـه بخيْـطٍ مـوَصَّـلِ[4]
لَـهُ أيْطَـلا ظَبْـيٍ، وسـاقـا نَعـامَـةٍ
وإرخـاءُ سِـرْحـانٍ، وتقـريـب تَتْفُـلِ[5]
كـأنَّ علـى المتْنَيْـنِ منـه إذا انتحـى

---

(١) الذبل: الضمور، جياش: شديد الاضطراب والحركة، والاهتزام: صوت جوفه عند الجري، الحمي: الغل، المرجل: القدر.

(٢) مسح: كثير الجري، السابحات: الخيل السريعة، الونى: التعب، الكديد: الأرض الصلبة، المركل: الذي أثرت فيه الحوافر. يقول إنه يسبقها حين تجري معه ولا يصيبه ما يصيبها من إعياء وتعب، بل يشتد جريه.

(٣) الخف: الخفيف، صهواته: مواضع اللبد. ويلوي بأثواب العنيف المثقل: يريد أنه يكاد يصرعه ويسقطه هو الآخر.

(٤) درير: سريع، وخذروف اليد: دوارة يلعب بها الصبيان، أمره: دوره وحركه، خيط موصل: وصلت أجزاؤه بعضها ببعض.

(٥) أيطلا الظبي: خاصرتاه، وإرخاء السرحان: جري الذئب، والتتفل: الثعلب، وتقريبه: جريه قفزاً ووثباً.

مَـداكَ عَـروس أو صـرَايَـة حَنْظَـل[١]

كــأنَّ دمـــاء الهـــاديـــاتِ بِنَحْـــرِهِ
عصـــارةُ حِنَّـــاء بشَيْـبٍ مُـرَجَّـلِ[٢]

فقد تراكمت التشبيهات في هذا الوصف وظهر فيها ضرب من التركيز والإيجاز، وارجع إلى قوله في البيت الأول «قَيْد الأوابد» فقد كان القدماء يعجبون بهذه الكلمة إذ عبرت في إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدته في الجري والنشاط، فهو قيد الأوابد كلما أرادها قَيَّدها، ولم تستطع إفلاتاً منه ولا فراراً. وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس حتى يُلقي عن شعره كل إطناب فيه. ونحن لا نرتاب في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التي تعبر عن تلك الصورة الواسعة. وحقاً إن مثل تلك الكلمة لا تباع في الأسواق، بل لا بد للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفَّق إلى الكلمة التي ينشدها، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التي بها يتفاضلون. ويستمر امرؤ القيس في وصف هذا القيد فإذا هو كالصخر في صلابته، وإذا شيء لا يستطيع أن يثبت عليه لسرعته، بل كل شيء ينزلق عنه كما تنزلق الصخرة عن المطر أو كما ينزلق عنها من يريد شأوها. وهو يغلي ويجيش لازدياد عدْوه

(١) انتحى: جد في سيره، والمداك: حجر يسحق عليه الطيب، وجعله مداك عروس لأنها تستعمله كثيراً، فيشتد بريقه ولمعانه، والصراية: الحنظلة الصفراء البراقة.

(٢) الهاديات: أوائل الوحش. شبه حمرة دم الوحش بصدر هذا الفرس بحمرة الخضاب في الشيب. مرجل: مسرح.

وتوقد نشاطه، هو فرس سريع لا تقف سرعته عند حد معقول، فهو يصبُّ العدو صَبًّا، لا يثير نقعاً ولا غباراً، وما أشبهه بالخذروف في شدة دورانه وسرعة حركاته وهو يدور في يد الصبية دوراناً يُسْمَعُ، وامرؤ القيس لا يكتفي بهذه الأوصاف فنحن نراه يعود إلى تشبيه خاصرة الفرس بخاصرة الظبي، وساقه بساق النعامة، ثم لا ينسى أن يتحدث عن عَدْوه وسرعة انطلاقه مرة أخرى، فهو كالذئب أو كالثعلب في الوثب السريع. ثم ينتقل فيقول إنه مكتنز أملس كالحجر يُسْتَحَقُ عليه الطيب أو كالحنظلة في ملاستها وبريقها، وقد امتزجت دماء الصيد على صدره كأنها الحناء تمتزج بالشيب. ألا ترى إلى هذه الكثرة الغامرة من الصور والخيالات التي أحكمها امرؤ القيس في تصويره، وهي كثرة تجعلنا نؤمن بقول النقاد إنه قَرَّبَ مأخذ الكلام فقيد الأوابد وأجاد الاستعارة والتشبيه. وفي هذه المطولة وغيرها من شعر امرىء القيس أمثلة مختلفة للطباق والجناس، وهي ـ وإن كانت قليلة ـ تدل على أن الشاعر الجاهلي كان يستخدم من حين إلى حين بعض المحسنات المعنوية واللفظية التي عُرفت في العصر العباسي وأكثرَ الشعراء من استخدامها. وفي المفضليات قصيدة لعبد الله بن سَلَمة الغامدي يُكثر فيها من زخرف الجناس كثرة مفرطة، ولعل في ذلك ما يدل على أن الفكرة التي تعودنا أن نفهم بها الشعر القديم والتي تذهب إلى أنه خال من الصنعة فكرةٌ غير صحيحة، فإن هذا الشعر ينزع به صاحبه إلى ضرب من الجمال في التعبير إذ يملؤه بالصور والتشبيهات، ويطلب أن يُعْجَبَ به الناس من حوله وأن يقع منهم موقعاً حسناً، موقع الثياب الملونة، أو الثياب اليمنية المنمَّقة.

على أننا لا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي، عند زهير وأضرابه، حتى نجدهم ـ يعقدون في هذا الجانب الفني من التصوير بما يودعون فيه من ضروب مهارة كثيرة.

فهرس المراجع

١ ـ المطالعات للعقاد.
٢ ـ حديث الأربعاء لطه حسين.
٣ ـ فصول من الأدب والنقد لطه حسين.
٤ ـ ساعات بين الكتب للعقاد.
٥ ـ مجلة الثقافة ـ العدد السادس ٧/ ٢/ ١٩٣٩.
٦ ـ يسألونك للعقاد.
٧ ـ كانت لنا أيام في صالون العقاد ـ أنيس منصور.
٨ ـ أنا ـ عباس محمود العقاد.
٩ ـ عالم الفكر ـ العدد الحادي والعشرون ١٩٩٣.
١٠ ـ الرأي الأدبي ـ العدد الخامس ١٩٩١.
١١ ـ يوميات ـ طه حسين.
١٢ ـ رحلة بين الكتب للعقاد.
١٣ ـ من محاسن الدين الإسلامي ـ عبد العزيز المحمد السلمان.
١٤ ـ مجمع الأحياء ـ للعقاد.

١٥ ـ مجلة الشعر ـ العدد ٥٦ ـ أكتوبر ١٩٨٩ .
١٦ ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي للعقاد .
١٧ ـ نقد الشعر ـ محمود الربيعي .
١٨ ـ تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة ـ سعيد عبيس .
١٩ ـ الغزل في الشعر العربي الحديث ـ سعيد عبيس .
٢٠ ـ مع الشعراء ـ زكي نجيب محمود .
٢١ ـ الشعر المصري بعد شوقي ـ محمد مندور .
٢٢ ـ أعلام الأدب المعاصر في مصر ـ حمدي السكوت .
٢٣ ـ شعراء ما بعد الديوان ـ عبد اللطيف عبد الحميد .
٢٤ ـ مقدمة ديوان أعاصير مغرب ـ العقاد .
٢٥ ـ الأدب الحديث ـ عمر الدسوقي .
٢٦ ـ الأدب العربي في مصر ـ شوقي ضيف .
٢٧ ـ بناء لغة الشعر ـ تأليف، جون كوين. ترجمة د. أحمد درويش .
٢٨ ـ تطور الأدب الحديث في مصر ـ أحمد هيكل .
٢٩ ـ مجلة المنهل ـ العدد ٥٠٣ سنة ١٩٩٣ .

فهرس الموضوعات